分类号__________ 学号____________

UDC __________ 编号____________

中国艺术研究院

2014届申请硕士学位论文

《弥勒会见记》研究

学生姓名：康颖宽

学科专业：戏剧戏曲学

研究方向：东方戏剧艺术

指导教师：毛小雨

A Syudy on Maitreyasamiti

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement

For the Degree of M.A. in Drama and Traditional Opera

By

KangYingKuan

Postgraduate Program

Drama and Traditional Opera

Chinese National Academy of Arts

Supervisor: Mao Xiaoyu

Signature Mao Xiaoyu

Approved

Month. Year

中国艺术研究院学位论文原创性声明和使用授权说明

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：康颖竞　　　　日期：2014年6月1日

学位论文使用授权书

本人完全了解中国艺术研究院关于收集、保存、使用学位论文的规定，即：中国艺术研究院有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权中国艺术研究院可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密论文在解密后遵守此规定。

论文作者签名：康颖竞　　　　导师签名：

日期：2014年6月1日　　　　日期：2014年6月1日

中文摘要

《弥勒会见记》是中亚以及我国新疆地区古代重要文献之一。目前存世的有吐火罗文本和回鹘文本两种，分别出土自新疆的焉耆县和哈密地区（二十世纪初期，西方探险家也有所发现，但规模、数量都不大）。根据回鹘文本《弥勒会见记》中的记载，《弥勒会见记》应有三种文本，除了上述两种外，还有一个印度文本（至今还没有被发现）。国内外对于《弥勒会见记》的研究大多集中在语言学与宗教学方面，而关于《弥勒会见记》这部作品的文本性质，学者历来也是莫衷一是，有的认为是佛经，有的认为是叙事文学，有的认为是戏剧。其实吐火罗文本和回鹘文本虽然同为《弥勒会见记》，但是两个文本无论是在称谓上还是在文本形式上还是有着不小的区别的，因此孤立地分析某一种文本所得出的结论是片面的。本文将在季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》以及耿世民先生的《哈密本回鹘文〈弥勒会见记〉》的研究成果基础上，将两个文本相结合，重点分析两个文本的性质。从戏剧本体角度和梵语戏剧理论的角度研究并确定吐火罗文《弥勒会见记》是一部宗教戏剧作品，同时通过吐火罗文本到回鹘文本的变化来探讨中国戏剧起源的印度假说，思考《弥勒会见记》这部作品在中外文化艺术尤其是戏剧艺术交往方面所处的地位，借以为研究中国戏剧的形成与发展是否受到外来戏剧艺术影响提供一个思路。

关键字：《弥勒会见记》；吐火罗文本；回鹘文本；戏剧；梵语戏剧

Abstract

Maitreyasamiti is one of the important archaic literature of central Asia and the district of the Xinjing Autonomous Region, China. At present,two versions are preserved,namely Tocharian Maitreyasamiti-Nātaka and Uighur Maitreyasamiti.They were unearthed from the Yanqi district of the Xinjing Autonomous Region,China and the Hami district of the Xinjing Autonomous Region,China.(At the beginning of the twentieth Century, Western explorers had also found something about that, but the scale and quantity aren't big.)

According to the Uighur Maitreyasamiti,"Maitreyasamiti" should has three kinds of version. In addition to the two versions above,there should be a Hindi version.(It has not yet been discovered) Domestic and overseas experts research Maitreyasamiti,they usually focus on linguistic and religious.And to the style of Maitreyasamiti, experts have also unable to agree on which is right.Someone believe that it's the Buddhist,someone believe that it's the narrative literature and someone think it's the drama.In fact,although Tocharian Maitreyasamiti-Nātaka and Uighur Maitreyasamiti both belong to Maitreyasamiti,they still have a lot of different on title and text form.Therefore,if we study the text isolatedly,the conclusion we acquire were one-sided.In this paper,I will study Maitreyasamiti on the basis of the Tocharian Maitreyasamiti-Nātaka studying of Mr.JiXianLin and the Uighur Maitreyasamiti(the version of Hami) studying of Mr.GengShiMin.I will Study according to the combination of Tocharian Maitreyasamiti-Nātaka and Uighur Maitreyasamiti, focus on the properties of two text above.I will study Maitreyasamiti from the angle of the drama and Sanskrit drama theory,and determine the Tocharian Maitreyasamiti-Nātaka is a religious drama.At the same time.according to the change of Tocharian Maitreyasamiti-Nātaka and Uighur Maitreyasamiti,we can explore the India hypothesis about the origin of Chinese drama.Giving consideration Maitreyasamiti's status on tne commiunication of Chinese and foreign culture and art especially the drama,which will provide a train of thought about whether the formation and development of the Chinese drama is influenced by foreign or not.

Keywords:Maitreyasamiti;Tocharian-Maitreyasamiti-Nātaka;Uighur-Maitreyasa-miti;drama; Sanskrit drama

目录

中文摘要 II
Abstract III
目录 4
第一章 绪论 6
第一节 研究对象及意义——选择《弥勒会见记》开展研究的学术依据 ... 6
第二节 研究背景——国内外对《弥勒会见记》的研究状况 9
一、国外对《弥勒会见记》的研究状况 9
二、国内对《弥勒会见记》的研究状况 10
三、《弥勒会见记》研究应建立在梵语戏剧研究以及西域文化艺术（主要是变文、讲唱文学等）研究的背景之上 11
第三节 研究特点及创新与存在的困难 12
一、研究特点及创新 12
二、研究存在的困难 12
第二章 《弥勒会见记》产生的土壤 13
第一节 弥勒信仰的传布 13
一、佛教中的弥勒 13
二、弥勒信仰的传布 15
第二节 《弥勒会见记》与佛经 17
一、《弥勒会见记》（Maitreyasamiti）与汉译佛经（《弥勒下生经》、《弥勒授记经》（Maitreyāvadānavyākarana） 17
二、《弥勒会见记》与其他经文异本 19
第三节 《弥勒会见记》产生的文化积淀 21
第三章 吐火罗文及回鹘文《弥勒会见记》概述 25
第一节 吐火罗文《弥勒会见记》概述 25
一、吐火罗文《弥勒会见记》的发现及文本现存状况 25
二、吐火罗文《弥勒会见记》文本内容 28
第二节 回鹘文《弥勒会见记》的发现及文本现存状况 32

一、回鹘文《弥勒会见记》的发现及文本现存状况 32
二、回鹘文《弥勒会见记》文本内容 34
第三节 吐火罗文《弥勒会见记》与回鹘文《弥勒会见记》之关系 37
第四章 吐火罗文《弥勒会见记》研究 41
第一节 从戏剧要素看吐火罗文《弥勒会见记》 41
一、关于戏剧的界定 41
二、从戏剧情节结构、人物看吐火罗文《弥勒会见记》 44
三、从戏剧冲突、语言看吐火罗文《弥勒会见记》 49
第二节 吐火罗文《弥勒会见记》与梵剧 52
一、梵剧的概况 53
二、吐火罗文《弥勒会见记》中的味和情 54
三、梵剧的戏剧类型、戏剧情节同吐火罗文《弥勒会见记》的联系 .. 57
四、从梵剧理论角度看吐火罗文《弥勒会见记》中的语言与角色 60
第五章 从吐火罗文《弥勒会见记》到回鹘文《弥勒会见记》之启示 65
第一节 回鹘文《弥勒会见记》文本研究 65
一、《弥勒会见记》的回鹘文本不同于吐火罗文本 65
二、回鹘文《弥勒会见记》与讲唱文学 67
第二节 从吐火罗文《弥勒会见记》到回鹘文《弥勒会见记》的变化谈中国戏剧的印度假说 70
参考文献 74
在校期间发表的论文、科研成果、获奖情况 76
致谢 77

第一章 绪论

第一节 研究对象及意义——选择《弥勒会见记》开展研究的学术依据

《弥勒会见记》是中亚以及我国新疆地区古代重要文献之一。根据现存的回鹘文《弥勒会见记》残卷中的记载，它的原本为印度文，但并没有明确指出印度具体哪一种文字，即“精通一切经纶的、像甘露一样痛饮毗婆沙诸论的圣月菩萨大师从印度语制成吐火罗语，智护戒师又译成突厥语（回鹘文）的《弥勒会见记》”中的‘跋多利婆罗门施舍’（第一章）完。南无佛，南无法，南无僧……”[1]从中我们可以看出《弥勒会见记》是应该有三种文本的：一种为印度文，一种为吐火罗文，一种为回鹘文。它们的先后顺序分别是印度文《弥勒会见记》、吐火罗文《弥勒会见记》、回鹘文《弥勒会见记》。现存可考的是吐火罗文《弥勒会见记》以及回鹘文《弥勒会见记》，关于印度文本至今还没有发现。现存的两种文本均发现于我国新疆地区，首先说吐火罗文本，上世纪初德国考古队在吐鲁番最早发现了该文本若干残卷（现存于德国）。而后 1974 年冬季在焉耆县也发现了该文本，现保存于新疆博物馆中，通常被称为“新博本”。新博本和德国本相比，新博本残卷页数较多，且连续性较好，但品数要比德国本少。回鹘文本的发现要早于新博本，是上世纪五十年代末在新疆哈密地区发现的，是比较完整的本子，约为 300 叶 600 面，文本数量超过了吐火罗文本，有二十品之多。这些出土文献为我们研究区域性文学艺术形式提供了可能。

国内外对于《弥勒会见记》研究大多集中在语言学与宗教学方面，德国对于《弥勒会见记》的研究为最早，也进行了德文的译释。国内现有的译释分别是吐火罗文译释和回鹘文译释，它们分别由季羡林先生和耿世民先生完成。两位先生在进行文本译释的过程中，并没有紧紧限于语言学上，在很多方面都提出了自己的一些真知灼见，因此这两部译释也成为了本篇论文重要的学术依据。但是总的来说由于语言文字的限制，以及文本内容的局限性，国内对于《弥勒会见记》的研究可谓是少之又少，对于它的研究面也很窄。因此《弥勒会见记》仍存在很大

[1] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008: 89-90

的可开掘的学术价值。首先就它的文本性质来说，历来众说纷纭，没有定论。因为现存的两个文本，他们的特点不尽相同，甚至有很大的区别。一般的观点认为《弥勒会见记》是一个剧本，季羡林先生在《吐火罗文弥勒会见记译释》中认为它就是一个剧本，但有不少学者提出了质疑，有的认为它是一个传统的叙事文学作品，有的认为它就是说唱文学的脚本。我认为我们应该分别讨论这两个本子，因为他们本身是有一个先后顺序的，前面也提到他们的文本形式也是有区别的，吐火罗文开篇就明确表明了戏剧，即 nataka，也就是梵语对戏剧的通称，而且文本中有不少舞台术语，它是散文和韵文相间使用，有点像中国的京剧等剧种，道白、对话与歌唱交互出现。Yasodharavilapam 是一种专名词。类似这样的名词还多得很，散文结束，韵文开始就会出现这样的名词。也出现了不少类似曲牌名的词汇。但我们整体来看，这个剧本是和我们传统的戏剧概念是有出入的，所以不少人是持怀疑态度的。但是通过它的文本特点来看，同梵剧却有着异曲同工之处，因此是很有研究的必要的。回鹘文本虽说自称是翻译自吐火罗文本，但是回鹘文本同吐火罗文本在文本形式特点上又有不小的区别，首先它没有在开篇出现 nataka 这个词，其次它已经没有了舞台术语，重要的一点是它在每一品的开头都会明确注明故事发生的地点。文本去剧本形式甚远，但讲唱文学的痕迹却很重。因此对于这一版本的性质来说，还是有待商榷的。

对于开展对《弥勒会见记》的研究，是有重要的学术意义的。

一、探寻中外戏剧艺术的交流与传播（主要是与印度以及中亚地区），以及为什么印度戏剧会聚集在新疆地区，可以破解中国与印度文化交往中戏剧交往的一环。早在宋元杂剧产生发展之前，梵剧就已经产生发展并且达到了自己的鼎盛时期，成为了一种独具特色的戏剧艺术。并且出现了自己的戏剧理论，即《舞论》。这一独特的艺术形式深深地影响并逐渐传播扩散到了中亚地区。 1911 年德国梵文学家亨利•吕德斯在吐鲁番贝叶文卷子里找到三个戏剧残卷，其中一部就是梵剧作家马鸣的《舍利弗传》，这也是梵剧中最早的剧本。可见当时梵剧的影响力之大。《弥勒会见记》在吐火罗文本中是明确被称为是剧本的，它的内容形式同梵剧也是有着千丝万缕的联系，而且它本身是由印度文翻译过来的，虽然现在我们仍没有弄清楚印度文是否为梵文或是印度其他语言，但是我们不能说它们是毫无关系的，只是这有待进一步研究探索。这部出土文献可以说是一个重要的媒介，联结着不同地域的戏剧形式，在不断地交流与传播中，各民族各地域使自己的艺术方式变得多样化起来，甚至产生了属于本民族的艺术形式。比如龟兹、安国、天竺、疏勒、高昌等乐都传入了中国，逐渐成为早期汉民族的音乐艺术形式中重要的一部分，并且对中国音乐史产生了重要影响。在宋词中的曲牌，如苏幕遮、菩萨蛮，其来历也都是可考的，可见当时丝绸之路上文化交往之频繁，戏剧也只是其中一隅罢了。关于《弥勒会见记》的文本性质，历来众说纷纭，或认为是剧

本或认为是说唱文学，很显然《弥勒会见记》这一文献的性质是不稳的，这样就从另一方面看出它是在一个不断变化的过程中的，而这一过程也正体现出文化交往的繁荣。通过对《弥勒会见记》的研究，去解读中外戏剧艺术之间的交互影响问题。

二、为中国戏剧的起源研究提供了一个途径。中国戏剧的起源可以说是一个重要的议题，本文的重点并不是探究中国戏剧的起源，而是为这一议题提供一个思路。王国维先生认为中国戏剧即戏曲的重要的特点就是以歌舞演故事，在《宋元戏曲考》中他指出“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世”。[1]这也是比较有代表性的戏剧起源于巫觋的说法。张庚、郭汉城先生的《中国戏曲通史》中指出：“中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞。”[2]他们认为，歌舞是人们在劳动后的一种情绪释放，在这一过程中，人们的情感得到了宣泄，而这些歌舞片段有的是带有叙事性的，这些歌舞也就成了后来戏剧的重要组成。这可以称为歌舞说。日本学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中，认为优孟衣冠故事开滑稽剧发达之端绪。也就是我们通常所说的优孟。不少学者也认为戏曲起源于优孟。著名的戏剧史专家周贻白先生则认为戏曲起自百戏。中国古代小说研究专家孙楷第先生认为戏曲起源于傀儡戏。戏曲源于印度梵剧是许地山先生在《梵剧体例及其在汉剧底上的点点滴滴》所首次提出的观点。戏曲艺术是由多门类艺术综合而成的，其中最重要的决定因素是文学。因此有学者认为，讲唱文学推动了戏剧的产生和发展。因为讲唱文学有着鲜明的叙事成分，它虽然使用第三人称叙事，但是在表演过程中，讲唱人常常会用第一人称代言，基于此，讲唱文学逐渐向戏剧转变。关于戏剧起源大致有以上几种看法。都有着各自的理论依据。对《弥勒会见记》的性质的判定也不一，但一般有两种看法，一是佛教原始剧本，二是说唱文学的脚本。本文分别讨论两个不同文本的文本性质，通过吐火罗文本与回鹘文本的先后顺序，来探寻二者的关系，同时研究吐火罗文本与梵剧，回鹘文本与唐代变文的关系，进而来探究梵剧同中国戏曲之间的关系。耿世民先生认为回鹘文本的成书年代约在公元 8-9 世纪，而唐代变文讲经在西域这一时代也是很繁盛的，吐火罗文本本身是译自印度文本的，它自身的特点也是与梵剧有着很大联系的。因此《弥勒会见记》自身的发展变化是我们研究中国戏剧产生发展的一个重要的研究线索。

三、丰富新疆地区少数民族戏剧史，使中国戏剧史不断得到完善。一般讲到中国戏剧史，大部分应理解为汉族戏剧史，而中国戏剧是应该把少数民族戏剧纳入其中的。这样不但延长了戏剧发展的时间，更为戏剧的发展提供了重要的研究依据，使我们不断把握戏剧发展的规律。吐火罗文《弥勒会见记》中明确提出它

---

[1] 王国维，王国维论剧[M]，中国戏剧出版社，2010： 002

[2] 张庚，郭汉成，中国戏曲通史（上）[M]，中国戏剧出版社，2007： 3

是一个剧本，吐火罗文虽然是印欧语言，但是残卷只有新疆有，我们只能把它算做中国古代少教民族语言之一，用这种语言写成的剧本当然必须归入中国戏剧。《弥勒会见记》的产生时代至晚也是在唐代。而这一时期出现的戏剧为我们研究新疆地区少数民族戏剧的产生发展提供了重要的学术依据，借以窥见唐代及其之前新疆地区戏剧艺术的发展状况。

本文将以《弥勒会见记》的吐火罗文本和回鹘文本为研究对象，重点分析这两个文本的性质，探讨它与梵语戏剧以及中亚地区戏剧的关系，思考该文献在中外文化艺术尤其是戏剧艺术交往方面所处的地位，借以为中国戏剧起源的研究提供一个思路。

第二节 研究背景——国内外对《弥勒会见记》的研究状况

一、国外对《弥勒会见记》的研究状况

对于《弥勒会见记》文献的考古发掘工作，德国人可以说是最早的，因此对于《弥勒会见记》文本的研究也是最早在德国开始进行的。他们所掌握的出土文献是在新疆吐鲁番发现的吐火罗文本。这些残卷经埃米尔·西格（Emil Sieg）和威尔姆·西格林（Wilhelm Siegling）这两位吐火罗文专家长年累月的艰苦探索，终于读通，并先后刊布出来。随后对它的研究也逐渐深入起来，尽管更多的是语言学、宗教学方面。对于它的文本性质，德国学者们也是有争议的，埃米尔·西格（Emil Sieg）和威尔姆·西格林（Wilhelm Siegling）这两位吐火罗文大师最初也否认它是剧本。他们认为虽然文本自称“剧本”，且有一些貌似戏剧的特征，但是从内容上来看，这不作品并没有给人一点戏剧的印象。他们认为这只是一种散文夹杂着韵文的叙事文学。随着对这部文献的不断开掘研究，以及梵语戏剧学的逐渐成熟，在1952年，埃米尔·西格（Emil Sieg）转变了当初的看法，他认为文本中的那些术语就是戏剧的标志。此外，他根据梵剧的戏剧理论，又增添了一个戏剧标志：丑角的出现，他就是那个诅咒跋多利的婆罗门，也是《弥勒会见记》故事的发端。他同时归纳出了戏剧的三个标志：（1）有nataka这个词；（2）有舞台术语；（3）有丑角。Werner Winter教授又加入了时态的变化，“他发现，在戏剧作品中，叙述用过去时，向现在时变换，然后又转回到过去时，而这种动词时态变换只限于戏剧。”[1]基于此他“认为吐火罗文剧本包括叙述和表演两个部分。一个讲说者和一些表演者相互配合演出，”[2]这一点很像藏戏中的一种

---

[1] 季羡林，吐火罗文和回鹘文本《弥勒会见记》性质浅议[J]，北京大学学报，1991年第二期

[2] 同上

形式，我国新疆地区的也有一些类似的艺术样式留存，这是很值得我们思考研究的一点。不过欧洲人对于《弥勒会见记》的研究常常带着特定的思维定势，这个思维定势就是西方传统的戏剧形式，而吐火罗文本与西欧戏剧大相径庭，这就造成了欧洲人对于文本性质理解的不确定性。随着梵语戏剧学研究的不断发展，也逐渐为《弥勒会见记》的研究打开了思路。《舞论》的翻译出版为我们研究梵剧以及其影响下的西域戏剧具有重要的理论意义。我们通过《舞论》中关于戏剧的概念来整合这部作品，借以发现新的研究思路。

随着回鹘文本的出土，《弥勒会见记》的研究也逐渐进入了一个新的阶段，德国突厥学家葛玛丽（A. Von Gabain）认为，吐火罗文本同回鹘文本在形式上相异，而后者的戏剧性较少。根据研究她认为“流传先来的写本绝大多数不是为了阅读，而是为了朗诵，伴之以表演。在某种情况下，从中就产生出来了戏剧。在中世纪中国，中亚的朗诵艺术非常流行，中国的歌唱剧可能受到西面来的影响。中国剧中的帝王或大将的装束同吐鲁番壁画中的金刚手（vajrapani）相同，这也可能是西方的影响。”[1]葛玛丽（A. Von Gabain）在她的著作《高昌回鹘汗国》中认为回鹘文《弥勒会见记》是回鹘戏剧艺术的雏形，它是讲唱人所使用的原始剧本。

二、国内对《弥勒会见记》的研究状况

国内对于《弥勒会见记》的研究，主要以季羡林先生译释的吐火罗文《弥勒会见记》与耿世民先生译释的回鹘文哈密本《弥勒会见记》为主。大多数论文也是围绕这两部著作来研究的。季羡林先生是梵文、吐火罗文的专家，同时他还精通德文、英文、拉丁文等，《吐火罗文<弥勒会见记>译释》的内容并不是汉文版的，它主要是以拉丁文和英文为主。季羡林先生在翻译吐火罗文本的过程中也相继发表了很多相关文章。其中不少是探讨吐火罗文《弥勒会见记》与中国戏剧以及梵语戏剧之间的关系的，提出了不少真知灼见以及研究思路。季羡林先生基本上对吐火罗文《弥勒会见记》是一个剧本持肯定态度，但同时他仍提出了不少保留意见，本文也将沿着季羡林先生留下的线索进行探究。

耿世民先生是突厥语方面的专家，回鹘文《弥勒会见记》是用拉丁文转译自回鹘文的。这部著作也保留了拉丁文的转译并同汉文相互对照。耿世民先生是阿尔泰语系语言学的专家，因此他的译本更加注重对文本的译释工作，较少的涉及其他方面，但是在译释的过程中耿世民先生也提出了自己的一些看法与研究思路。我们通过他的译本以及思路是可以进行与吐火罗文本相互对照研究的。耿世民先生对于回鹘文《弥勒会见记》的文本性质的看法是有变化的。他最初认为回

[1] 季羡林，吐火罗文和回鹘文本《弥勒会见记》性质浅议[J]，北京大学学报，1991 年第二期

鹘文本就是一个佛教原始剧本，可见于他的文章《古代维吾尔语佛教原始剧本<弥勒会见记>（哈密本）研究》，后来他又认为它是说唱文学的脚本，见于《古代维吾尔语说唱文学<弥勒会见记>》，在出版这部译释的前言中他保留了自己的意见，认为它或是佛教原始剧本或是说唱文学脚本。本文将围绕着耿世民先生的观点进行深入探究和举证。由于说唱脚本的性质说，本文将以变文进行对比考证。

新疆地区的学者对于《弥勒会见记》的研究是不能忽视的，首先他们使用的维吾尔语属于阿尔泰语系，从语种关系来看，与西域古代语言文字是有相通之处的，而且他们所处的地域文化也相对更为容易理解与研究《弥勒会见记》，其中研究成果较为突出的是斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阚白尔以及阿不都克由木·霍加，他们也同样对《弥勒会见记》进行了译释工作，先后对《弥勒会见记》的成书年代以及文本形式进行考定，提出了不少独特的见解，这是研究《弥勒会见记》所必须掌握的资料。

目前由于各方面的局限性，对于《弥勒会见记》的研究可谓是少之又少。本文将结合国内外研究资料，以及其他学术著作的旁证进行研究探讨。从一个新的角度来考证它的文本性质，以为其研究提供一个新的途径。

三、《弥勒会见记》研究应建立在梵语戏剧研究以及西域文化艺术（主要是变文、讲唱文学等）研究的背景之上

梵语戏剧作为一种古老的戏剧体系，其在世界戏剧发展史上的重要地位毋庸置疑。它自成体系，并且作为独立戏剧剧种，其戏剧各要素发展完善程度极高，有着独特的艺术魅力。梵剧的舞台表演已于 12 世纪初基本销声匿迹，其复杂原因已有多人撰文介绍，这里不再赘述。现在还保留有古代梵剧的演出形式的艺术是在南印度演出的库提亚坦姆。我们可以从很多保存文献及出土文献中看到梵剧的辉煌成就。西域地区自古以来就是东西经济文化交流的要冲，这一地区为我们留存了丰富的文化艺术财产。西域地区的交通史联结着东西方古代文化艺术的发展史。

需要指出的是，《弥勒会见记》的成就不是孤立的，而是植根于梵语戏剧不断发展完善的基础之上以及西域文化艺术的交互影响下。论文研究的《弥勒会见记》分为两个不同文本，一部是吐火罗文《弥勒会见记》，一部是回鹘文《弥勒会见记》。通过对吐火罗文本的译释及研读耿世民先生的《回鹘文哈密本<弥勒会见记>研究》，可以了解到《弥勒会见记》在梵语戏剧及西域文化艺术影响下所形成的不同的形态。因此对《弥勒会见记》的研究应放在梵语戏剧研究及西域文化研究（主要是变文、讲唱文学等）的大背景下，揭示《弥勒会见记》的特征，借

以探究戏剧艺术的传播与发展。

第三节 研究特点及创新与存在的困难

一、研究特点及创新

本文根据《弥勒会见记》不同文本进行逐一分析，分别分析吐火罗文《弥勒会见记》和回鹘文《弥勒会见记》的文本性质。通过印度梵剧的形式和现存剧本以及用梵语戏剧理论（主要以《舞论》为主）来对比论证吐火罗文本，以探究二者之间的关系。用变文理论对比论证回鹘文本，以研究回鹘文本同说唱文学之间的关系。其中还要叙述一下有关藏戏和新疆歌舞戏的情况，因为藏戏有自己的独特形式同中原地区的戏剧有很大的区别，藏戏的一些形式为我们研究《弥勒会见记》提供了很好的启发。新疆地区歌舞戏，保留了不少古老的传统，《弥勒会见记》作为新疆地区出土的文献，而且成书年代大致处于中国古代文化艺术以及中外往来繁盛的时期，因此新疆歌舞戏的形式对于研究《弥勒会见记》文本也是一个重要的参照。根据回鹘文中的记载，我们了解到回鹘文本是由吐火罗文本翻译过来的，而吐火罗文本又是由印度文本翻译过来的。根据三者的顺序，本篇论文分别研究两个文本，以探寻《弥勒会见记》文本之间的关系。

二、研究存在的困难

对于《弥勒会见记》两个不同版本，国内已经有了很好的译释，这也是本论文的重要研究依据。但是关于《弥勒会见记》国内的研究仍然是少之又少，其中又很少有直面探讨文本性质，因此研究参考方面是有限制的。国外对于它的研究不能算太少，但是仍有语言上的限制。

第二章 《弥勒会见记》产生的土壤

第一节 弥勒信仰的传布

一、佛教中的弥勒

在佛教历史中，弥勒是唯一贯串小乘佛教和大乘佛教的菩萨，有关弥勒的汉译佛经有三十余部，其中三分之二传于世，在中国最早出现“弥勒”之名的佛经是后汉·安世高译的《佛说大乘方等要慧经》，经文主要是佛与弥勒之间的答问。关于弥勒信仰较为原始的成分则出现于东晋隆安二年（公元 398 年）瞿昙僧伽提婆译出的《中阿含经》卷十五《转轮王经》中的部分内容：

比丘：寿四万岁人，生子，寿八万岁。比丘：人寿八万岁时，此阎浮洲极大丰乐，多有人民，村邑相近，如鸡一飞。比丘：人寿八万岁时，惟有如是病：寒、热、大小便、欲、饮食、老，更无余患。比丘：人寿八万岁时，有王名螺，为转轮王。[1]

虽然上述经文中没有出现“弥勒”二字，但此经认为人寿八万岁是极寿，以及世界极大丰乐的思想，这些与后来弥勒信仰宣扬的世界是一样的，这可以说是弥勒信仰的最初的萌芽时期。

弥勒一词的“梵语为 Maitreya，巴利文为 Metteya，犍陀罗语为 Matraya，吐火罗语为 Metrak，回鹘语为 Maitrisimit。”[2]在汉译佛典中也出现了几种叫法：弥勒、慈氏、梅洹利耶。弥勒和梅洹利耶属音译，分别译自 Metrak 和 Maitreya；慈氏为意译。“弥勒”的译法目前最早可以追溯到后汉、三国时期的含义佛典，这一时期佛典译者众多，如康僧会、支谦、康孟祥、安世高等人。不少人来自月氏、康居、安息等地。他们使用“弥勒”一词颇为一致。从中可见他们接触的最多的是 Metrak 一词。梅洹利耶是对梵文 Maitreya 的音译，这一叫法最早出现在唐代，也集中于这一时期，应该同唐与天竺在宗教文化上的频繁往来有很大的关系，求法高僧直接接触到梵文佛经的机会大大增加，如唐玄奘的汉译佛经中就多次用“梅洹利耶”一词。“慈氏”在汉译佛典中出现的次数同“弥勒”差不多。

---

[1] 王惠民，弥勒信仰起源的史学考察[C]，摘自《大正藏》第一册第 524 页，炳灵寺石窟学术研讨会论文集，2003

[2] 普惠，略论弥勒、弥陀净土信仰之兴起[J]，中国文化研究，2006

这一译法最早也见于后汉、三国时期的佛经中。“慈氏”这一称谓同“弥勒”一样，从后汉、三国以后，直至明代，都是并行不悖，而梅怛利耶的出现是晚于前两者的。季羡林先生认为其中的原因是，最早的汉译佛典的原本主要是中亚地区的古代语言（包括新疆），吐火罗文是最有可能的，其中或有少数的犍陀罗文。而并不是梵文或巴利文。事实证明早期中印之间并不是直接往来交流的，中亚地区是连接中印早期交往的重要地区，吐火罗语族曾在这之间起过桥梁作用。吐火罗文 Metrak 是最早出现在译者面前的词，而 Metrak 与 Maitri 有关，意思是“慈爱”，加上词尾-ak，便为“慈爱者”，进而又译为“慈氏”。

其实印度早期佛教就有多数佛的想法，信徒们认为，释迦牟尼是经历无数大劫降生人间的众多佛陀之一，如信徒常讲的七佛[1]；四个转过法轮的佛，[2]他们是过去佛和现在佛，还有一个将来要来的佛，可见早期已经有了未来佛的想法。随着佛教的发展，到了部派佛教时期，小乘向大乘过渡，这是佛教史上的一次重大变化。弥勒信仰也在这一时期迅速发展起来。

如果说小乘佛教是礼拜弥勒的话，那么到了后来的大乘佛教便是狂热崇拜，这也是大乘和小乘之间对待弥勒的重要区别，也就是说，弥勒信仰是在大乘佛教的圈子里繁荣起来的。季羡林先生将大乘佛教的发展分为了两个阶段，即原始大乘（Primitive Mahāyāna）和古典大乘（Classical Mahāyāna），两个阶段相距大概有二三百年。在公元前三、二世纪，也就是原始大乘出现前一个时期，印度已从孔雀王朝的大一统瓦解为各个小国，小国间征伐不断。北方又不断受到外族势力（希腊人、塞种人、贵霜人）的侵扰，可谓是内忧外患。这一时期是古代印度一个重要的动荡时期。政治经济文化处于多种不稳定因素之上发展。在宗教领域，古老的婆罗门教预言末日来临，佛教则昌言法灭，两者在意识形态中的地位受到了动摇，此时人们迫切需要一位救世主减轻这一破碎世界的罪孽。于是在佛教内部，开始产生了变化。就在这一时期，未来佛的思想开始繁胜起来。

除了印度本土，外来的影响纷至沓来，尤其是在西北地区，外族通过陆路入侵，入侵的同时也带来了古希腊和波斯救世主的思想。波斯的 Mithraism 对弥勒信仰的兴起影响很大。它主要是通过公元一、二世纪的贵霜王朝实现的。当时贵霜王朝西侵安息、东侵印度，成为了中亚地区的大帝国。它在当时采取了文化、宗教融合的政策，接受了来自古希腊、波斯、印度的文化和宗教。发展了 Mithraism 的救世主思想，而这一思想影响了印度的弥勒概念，弥勒信仰繁胜与印度西北部地区也是可以理解的。Mithraism 与 Maitreya(弥勒)两者发音相近，Mithraism 在语义上有光明神和救世神的双重含义，Maitreya(弥勒)中也有光明之神的部分含义。波斯萨珊王朝时期创立的摩尼教，也曾在亚非欧地区流传一时。

[1] 指释迦牟尼佛及在他以前出现的六位佛陀。即过去庄严劫的毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛与现在贤劫初的拘留孙佛、俱那含牟尼佛、迦叶佛、释迦牟尼佛这七佛。

[2] 拘留孙佛（Krakucchanda）、拘那含牟尼（Kanakamuni）、迦叶佛（Kāsyapa）和释迦牟尼（Sākyamuni）

摩尼教的基本教义二宗，即指光明与黑暗。宣扬光明救世主终将战胜黑暗，摩尼本身就是一位救世主。这些思想深深影响了印度西北地区的佛教的发展，并促使了弥勒未来佛与中亚地区救世主信仰的融合。

在小乘佛教中弥勒多是以菩萨的形象出现的，古代龟兹是中亚地区的一个大国，也是受佛教文化影响的重要地域，这一地区有着众多的石窟，如“中心柱石窟主室前壁入口处通常绘有弥勒兜率天说法图，都是以菩萨的形象出现的，”[1]也体现了小乘佛教的菩萨理想。这一时期的菩萨同之前的罗汉不同，他获得正等觉后并不马上涅槃，他要留在人间，普度众生。这也充分体现了大乘佛教的思想。在后来的弥勒信仰中，弥勒获无上正等觉后下生人间也正是源于这一思想，而后在上述提到的不断地变革中，弥勒最终被选定为未来佛。

总的来说，弥勒信仰的形成经历了四个阶段：一、以婆罗门跋多利弟子的身份或佛弟子身份出现，此时未来佛思想还未形成；二、出现了未来佛思想；三、出现未来佛和弥勒净土思想；四、独立的弥勒经典出现，未来佛和弥勒净土的思想开始完善。弥勒信仰的兴起与最终繁荣，是一个复杂的过程，其中的宗教文化交融大大催生了这一信仰的传布，我们知道，弥勒信仰虽然产生自印度，但是它的繁荣确是在中亚地区的。

二、弥勒信仰的传布

我们已经知道弥勒菩萨在印度出现是很早的，弥勒在佛教经典中通常有三种形象：婆罗门弟子或佛弟子、菩萨、未来佛。弥勒信仰是印度西北部地区普遍的信仰，弥勒信仰也正是在这一地区兴起的。在密教胎藏界（Garbha）曼荼罗(Mandala)雕饰上有如来和菩萨的特定方位，弥勒为西北慈氏菩萨（Maitreya)。从中透露出弥勒这个形象形成于古代印度的西北部。在印度西北部地的犍陀罗地区，大量的弥勒造像的出土也证明了这一点。从地理位置上来看，西域毗邻印度，印度佛教的传播首先会影响到这一地区，弥勒信仰兴盛于印度西北地区，弥勒在佛教东传中所起到的作用不可忽视，西域人民对这一信仰想必在当时并不陌生。这也是弥勒信仰流行于西域的重要原因。从印度的历史上来看，“阿育王时期，全面接受佛教，并予以大力支持，并派遣大批僧侣向外传播佛教，其中佛教徒在西北方向的传播是一条极为重要的线路。”[2]西北地区的弥勒信仰也多是在这一时期被带到西域去的。

弥勒菩萨信仰、弥勒佛信仰和弥勒净土信仰是弥勒信仰的三种主要形式。弥勒信仰的传布表现在弥勒造像以及弥勒经典传布上。弥勒造像在西域十分盛行，

---

[1] 李瑞哲，龟兹弥勒说法图及其相关问题[J]，敦煌研究，2006 第 4 期

[2] 普惠，略论弥勒、弥陀净土信仰之兴起[J]，中国文化研究，2006

这一点也反映了弥勒信仰在这一地区的繁荣之势。“古代龟兹拥有大量的石窟，如克孜尔石窟、库木吐喇石窟、森木塞姆石窟等，他们大多分布在今天的库车、拜城、新和等县境内。龟兹地区的石窟，在中心柱窟主室前壁入口处上方半圆壁面上，通常绘有弥勒兜率天说法图，都是以菩萨形象出现的，”[1]这里要说的是弥勒信仰在兴起与传布之初，以弥勒菩萨信仰为主，反映出了早期弥勒信仰的兴起是植根于小乘佛教的发展之中的，西域很多地区，在早期都呈现出了这种态势。龟兹在当时是西域一个大国，也是丝绸之路北道的枢纽，佛教东渐，这里便形成了西域地区的一个佛教中心，这里所使用的语言文字是吐火罗文的B种方言，即龟兹语。季羡林先生认为，有关弥勒的经典在中国的传布，很大情况下吐火罗语起到了重要的媒介作用，“弥勒”一词的使用是最好例证（前文已说过，这里不再赘述）。

弥勒信仰成熟的标志除了弥勒造像，便是独立的弥勒经典的出现。有代表性的就是宣扬弥勒净土信仰的《弥勒上生经》，这部佛经中的弥勒净土美妙幸福，这里不仅能够修行，还能够享尽荣华。连天神命终时都愿往生，那么居于六道中的凡人没有理由不向往。并且根据《弥勒上生经》中的说法，往生兜率净土的条件并不复杂也不苛刻。人们通过闻弥勒之名，为弥勒造像，供敬香火和幢幡缯盖，礼拜系念便可以同弥勒会见，往生兜率天。这些条件对于有一定经济基础的人，都能实现。而到了后来，抄写弥勒经典都能积聚功德。新疆哈密出土的回鹘文《弥勒会见记》在敬章中，施主就以这种方式表达了类似的意愿。在汉族一些典籍中也多有关弥勒的内容：

《大唐西域记》卷四：“时有提婆犀那(天军)罗汉，往来舰史多天，德光愿见慈氏决疑，请益天军以神通力接上天宫岁。”[2]

《高僧传》卷十一：“览曾游西域，顶戴佛钵，仍于扇宾从达摩比丘格受禅要。达摩曾入定往兜率天，从弥勒受菩萨戒，后以戒法授览，览还至于填，复以戒法授彼方诸僧。”[3]

就整个西域地区来说，有关宣讲弥勒及弥勒净土的经典在西域地区流传得十分广泛，但基本上是关于弥勒上生和下生的，上述提到的《弥勒上生经》便是其中重要一部经典。上生即弥勒得道后生于兜率净土，下生即降生人间，普度众生。独立的弥勒经典是从《长阿含经·转轮圣王修行经》一类的佛教经典中发展而来的。

总体来说，无论是弥勒造像还是弥勒经典的出现都推动了弥勒信仰的传布，在西域的众多的古国中获得了众多的信徒。

新疆地区出土的文学作品《弥勒会见记》是目前所知唯一详述未来佛弥勒诞

---

[1] 李瑞哲，龟兹弥勒说法图及其相关问题[J]，敦煌研究，2006 第 4 期

[2] 辩机撰，大唐西域记 卷四[M]，大正新修大藏经 五一册 唐·玄奘译，89Ic

[3] 梁·慧皎撰，高僧传 卷二[M]，大正新修大藏经 五十册： 399a

生情况的重要文献，它涵盖了弥勒作为未来佛的上生与下生，是弥勒信仰在西域繁荣的重要证据，勾画出了完整的弥勒形象，他不仅作为未来佛出现，还经历了他的前世和今生，描绘了他诞生人间与童年时代。而这一点与弥勒信仰产生之初并不相同，显然是受到了救世主曾生在人间并在将来重新现世的思想的影响，而这一思想是同摩尼教、袄教以及基督教的救世主思想是相通的，反映出了弥勒信仰在西域传布的过程中是不断与当地的思想信仰相融合的，弥勒信仰本身的这种包容性也使其在西域的宗教意识形态中得到了稳固的地位。也就是说《弥勒会见记》这部作品形成前期，弥勒信仰本身就已达到完善的程度，并且在西域拥有众多信徒，而对这部作品的传抄也成为传布弥勒信仰的一个重要手段。

第二节 《弥勒会见记》与佛经

一、《弥勒会见记》（Maiṭreyasamiti）与汉译佛经（《弥勒下生经》、《弥勒授记经》（Maitreyāvadānavyākarana）

吐火罗文和回鹘文《弥勒会见记》同《弥勒下生经》有着密切的联系。两者在内容上绝大部分相同或相似，但在很多方面来看并非是同一个本子。首先《弥勒会见记》在内容上来讲更加庞杂，《弥勒下生经》则内容较集中，旁枝几乎没有。其次在形式上《弥勒会见记》与《弥勒下生经》区别很大，前者通常被视为剧本，后者则为传统式的佛经。之所以把《弥勒下生经》（Maitreyāvadānavyā-karana）拿出来讲，是因为这部佛经涵盖了《弥勒会见记》的基本内容，这部佛经可以说是《弥勒会见记》形成的基础。

《弥勒下生经》全名为《佛说弥勒下生成佛经》，有六种译本，存世的有三本：鸠摩罗什译的《佛说弥勒下生成佛经》、竺法护译的《佛说弥勒下生经》、义净译的《佛说弥勒下生成佛经》（这部经文全是诗歌）。这些译本的内容大体一致，情节方面有一些细小差别，不影响整体内容，内中的人物名称稍有区别，现表列如下：

	竺法护	鸠摩罗什	义净	《弥勒会见记》
城市	翅头（鸡头）	翅头末	妙幢相	翅头末
国王	蠰佉	蠰佉	饷佉	商佉
弥勒父	修摩梵	妙梵	善净	妙梵

弥勒母	梵摩越	梵摩波提	净妙	梵摩波提

通过这个比较可以发现，竺法护同鸠摩罗什译本比较相似，义净译本则相去甚远，前两者很大程度上是音译，而后者为意译。三者之间的出入同翻译的时代、地点的不同有很大的关系，这也是可以理解的。鸠摩罗什译本同《弥勒会见记》在人物称谓和地名上基本相同，在内容上也比较接近，因此学界也通常以鸠摩罗什的译本来同《弥勒会见记》相比较。根据鸠摩罗什译本的内容，我们可以按照故事的发展将其分为以下几个情节：

1. 舍利佛请佛诉说弥勒事迹
2. 佛说是时阎浮提情况
3. 描绘翅头末城
4. 介绍转轮王蠰佉
5. 弥勒降生人间托生的父母大婆罗门妙梵和婆罗门女梵摩波提
6. 弥勒学道、成道
7. 讲蠰佉王、婆罗门、须达那、人民等等出家学道
8. 弥勒见诸大众于自己法中出家，盛赞释迦牟尼，开导安慰无量众生
9. 弥勒佛说法，初会、第二大会、第三大会，共有二百八十二亿人得阿罗汉果
10. 弥勒佛将诸弟子入翅头末城乞食，诸天歌咏、降下花雨
11. 大力魔佛降伏之
12. 魔王劝人民精进勿放逸
13. 弥勒佛诸弟子得离诸欲
14. 弥勒佛王耆阇崛山长老大迦叶所
15. 弥勒佛住世六万岁，灭度之后法住于世亦六万岁

以上这些情节并不是《弥勒下生经》的所有内容，后面的内容并没有全部出现在《弥勒会见记》中，因此也没有全列出。这些情节中除第一、十一、十二、十四、十五外，其余情节也都大体出现在了《弥勒会见记》残卷中。开头对翅头末城的描绘，完全是一幅净土的景象。敦煌石窟中的大量“净土变”壁画，不少情景同这里的情节大体相同。汉译佛经中类似的描绘也可以找到很多，中国自古以来构想的天堂大都取材于这里，连太上老君李耳的居所都被称为三十三天离恨天兜率宫。这一净土图景在《弥勒会见记》残本中被描绘的更为翔实。

除了鸠摩罗什翻译的《弥勒下生经》还有一部《弥勒上生经》，现存的译本是沮渠京声译的《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》，内容叙述弥勒菩萨命终往生兜率天宫，为教化诸天，昼夜六时说法。其中关于弥勒的部分内容同《弥勒上升经》以及《弥勒会见记》残本大同小异，描绘了兜率净土。季羡林先生研究认为，鸠摩罗什译本以及上述提到的几部汉译佛经同属于《弥勒授记经》（Maitreyāvad

ānavyākarana）这一范畴。《弥勒会见记》在内容上比《弥勒授记经》要丰富。二者有两方面重要区别：一，形式上一般认为《弥勒会见记》为剧本，内容上有两个重要区别，如下：《弥勒会见记》共有二十七幕，第一幕发生在王舍城，跋多利婆罗门家。在天神的闲谈中透露出释迦牟尼已经成佛。天神将此消息托梦于跋多利婆罗门。第二幕地点同上，讲跋多利婆罗门年老不能亲往，便派弥勒等十几个弟子去会见佛陀。第三幕讲佛母献佛衣的故事。第四幕中提到阿逸多哀诉会见弥勒无望，佛陀告诉大迦叶，弥勒授记之日即在眼前。众生在幻境中看到翅头末城。弥勒菩萨完成誓愿，众生皆大欢喜。预言弥勒未来的活动。并说明有人读此经、抄此经，将来便能与弥勒会见。季羡林先生认为，以上四幕原是一部独立的经典，是被融入到《弥勒会见记》中的。这四幕在《弥勒授记经》中并没有出现，到了第五幕以后，内容同《弥勒授记经》才基本一样。这是《弥勒会见记》同《弥勒授记经》形式外的又一重要区别。还有一点是《弥勒授记经》中没有出现有关“地狱”的内容，《弥勒会见记》则用比较多的篇幅来描述地狱。季羡林先生认为《弥勒会见记》是一部七拼八凑的作品。里面许多组成部分来源不一。总之，《弥勒会见记》在内容上把《弥勒授记经》包括了进来。这也是二者大体上的区别。

二、《弥勒会见记》与其他经文异本

经文上有关弥勒的记载延续的时间很长，流传的地域也很广。公元前后几世纪，从印度到中亚地区都有弥勒的痕迹。追本溯源，在印度巴利文、梵文的佛经中也有不少关于弥勒的记载。《弥勒会见记》的出现远远晚于这些经书，其内容也都散见于这些佛教经典中，《弥勒会见记》中记载其最早的文本为“印度文本”，虽然这一文本至今尚未出土，但是它在创作之初，一定融入了更多的佛教内容，这些有关弥勒的佛教经典所起到的作用可见一斑。下面就分别谈一下几种经文异本。

1、《经集》（Sutta-Nipāta）

这部经典是巴利文三藏《经藏》第五种《短部》中的第五部。这部书的第五章出现了和《弥勒会见记》有关的内容：跋多利婆罗门布施行祭后一位婆罗门来乞要五百金币。由于跋多利婆罗门已经将财产布施一空，没有给这位婆罗门，因此遭到了他的诅咒：“七天后，你的头顶将列成七瓣”。跋多利感到惊恐，后来一个天神为他开导，说那位婆罗门不懂顶，也不知顶坠，只有现世的佛陀才能解答。跋多利婆罗门由于年迈不能觐见佛陀，就派十六个弟子代表前往会见。这部佛经还列出了十六位弟子的名字，这些名字很多也都出现在了《弥勒会见记》中。他

们记住会见佛的路以及佛的三十二相，并分别向释迦牟尼提了问题，得到了满意的解答。

这个故事同《弥勒会见记》的第一、二幕中的内容基本相同，只是个别地方会有一些出入，但不影响整体，后者由于出现晚，内中也有一些新的内容。总的来说，《经集》上的这个故事同《弥勒授记经》中的主要内容相结合，就是现在看到的吐火罗文和回鹘文《弥勒会见记》中除敬章外的所有内容。

2、《长部阿含经》（Dīghanikāya）

《长部阿含经》是巴利文三藏《经藏》中比较古老的一部经典。它的内容庞杂，有故事，有说教，故事中穿插着教义。在这部佛经中，与弥勒有关的是《长部阿含经》第六号《转轮圣王修行经》和第二号《游行经》这两部经。在巴利文的《游行经》中提到了“未来佛”，但没有直接指出弥勒的名字，只是有一些有关“未来佛”的内容，这里不加详叙。而《转轮圣王修行经》中的故事是比较详尽且有关于弥勒较早的叙述。故事内容大概是讲在过去久远世，有名为坚固念（Dalhanemi）的国王，坐拥七宝。后来老王应天意将王位传于王子，自己则出家修行。王子依照父法，将国家治理的井井有条，后来自己也将王位传于太子后出家。新王“自用治国，不承旧法”，以致天下大乱，人寿从四万岁减至十岁。后来人们受一位智者的影响，行善修好，最终使寿增至八万岁。此时天下太平，一片繁荣。这个时候有佛现世，名为弥勒如来，成正觉，十号具足。人们称他的弟子为慈子。这个时期有一位儴伽王（Samkha），拥有七宝。他建了一座宝幢，后来宝幢毁掉，以施沙门婆罗门以及很多穷苦人，都离家寻道。

故事大略如此，这部佛经是出现弥勒故事较早的佛经，其与《弥勒会见记》有相通之处，可以说是一个轮廓原型。

3、《根本说一切有部毗奈耶药事》（Mūlasarvāstivādavinayabhaisajyavastu）

这部佛经的汉译本也就是唐·义净译本中有关于弥勒的故事。由于篇幅原因不便于抄出故事全文，只在这里简单叙述一下主要内容。具有七宝的转轮圣王饷佉，“如法理世，十善化人”。[1]他的国家被描述成一片幸福无极的净土。国中有婆罗门大臣名曰善净，善净有妻为净妙，夫妻二人仁爱慈善，行施一方。后来两人生有一子，号为慈氏。有四国天王各持伏藏、金幢献予饷佉。饷佉便将金幢赐于了善净，善净又传给了慈氏。有一次慈氏见到宝幢，须臾无常，知道一切法终将磨灭，便心生烦恼，因此起大慈悲之心，出家行道，成正等觉。后来弥勒现世传道，有八万国王、八万宫人、八万摩纳婆、众多穷苦人以及其父善净随弥勒佛出家。最后很多人获得了阿罗汉果。

故事虽然不长，但是《弥勒会见记》后几幕中的几个关键问题，这里几乎全

---

[1] 季羡林，季羡林文集 第十一卷 吐火罗文《弥勒会见记》译释[M]（摘于唐·义净译 根本说一切有部毗奈耶药事），外语教学与研究出版社，2009： 45-46

都包括了，同时出现了很多相应的人物。也就是说《弥勒会见记》中弥勒下生得道品的故事很可能借鉴过这部经典。

4、梵文本 Maitreyavyākarana

这部佛经是颂体，用梵文写成的，它的故事与前文提到的《佛说弥勒下生成佛经》基本相同，区别是较为简略。讲弥勒自兜率天下生净妙腹中。后来弥勒见到宝幢毁坏，决定离家寻道，随后他坐在龙华树下修成正等觉。弥勒成佛后，饷佉王和弥勒父善净，带领八万四千人同时出家，相继成为弥勒的信徒。同样除了人物称谓外，也是和《弥勒会见记》中弥勒下生得道品基本相同的。它是否直接影响了《弥勒会见记》中提到的“印度文本”不得而知，因为《弥勒会见记》中并没有说明是哪一种印度文。

5、Anāgatavamsa

这部佛经是巴利文藏外经典，是颂体，由一百四十二颂组成，主要是如来佛对舍利佛讲的，作者是迦叶。在第五、八、十、九十六颂里，出现了与《弥勒会见记》中相通的地名和人名。也提到了国王宝幢，在第六十八至七十一颂、第七十二至七十六颂以及第七十七至七十八颂里，分别讲了三会。其余内容没有什么特别之处。

由于篇幅的原因，经文异本大体举略如此。总之，《弥勒会见记》这部作品的形成毫无疑问得受到了佛教经典中弥勒故事的影响，它直接或间接地摘引了众多佛经中有关弥勒的故事，因此这部自称为剧本的作品宗教痕迹很重，也难怪国内外很多学者经常将其和佛经混为一谈了。其实通过《弥勒会见记》我们可以看出作者正以生动地形式努力摆脱宗教说教式的枯燥，这也是更好的传播宗教的一种方法。

第三节 《弥勒会见记》产生的文化积淀

前文从宗教的角度谈了《弥勒会见记》产生的基础，但是《弥勒会见记》又不是一部佛经那么简单，在这部作品里面充满着艺术的元素和气息，因此除了宗教的产生因素外，还有一个重要的因素是来自于文化艺术方面。

吐火罗文和回鹘文《弥勒会见记》都出土于新疆塔里木盆地地区，这一地区在古代，尤其是隋唐时期，空前繁荣。这里的商贸据点众多，沿绿洲分布，各地商人往来不绝，这里的民族较为复杂，有印度人、塞种人[1]、粟特人、吐火罗人、叙利亚人、汉族人、藏族人[2]、突厥回鹘人。不少民族在此地建立定居点如古印

[1] 塞种人，简称塞人，属欧罗巴人种印度地中海类型。原是住在中国新疆伊犁河流域的游牧民族。
[2] 藏人曾打败唐朝一度占有此地

度人和粟特人，较为集中强大则建立起自己的国家，如突厥回鹘人。由于巨大经济利益的驱使，无数商人在丝绸之路上奔波，这条丝路上充满了艰难险阻，沙漠气候变幻莫测，沿途国家政治极不稳定，而这条商路附近强盗众多，重重险恶危及着商人们的生命。因此商人往往会组成一个颇具规模的商队，而这个商队的民族成分复杂，印度人、粟特人、波斯人都会参与其中。为了弥补商人精神上的需要，经常会有僧侣与商人通行的情况出现。“商人们积极出钱出物，供应僧伽。结果是佛教徒得到衣食之资，商人得到精神上的慰藉，甚至物质上的好处，皆大欢喜，各得其所。”[1]尤其是印度商人，随队的经常有印度西北来的佛教僧人，这些僧人带来了宗教和文字，在本章的第一节中已经说过，弥勒信仰繁荣于印度西北部，这也就不难理解弥勒净土在西域广为流传了。商人们在进行商业贸易的同时，也带来了自己民族的文化艺术以排解自己的思乡情绪。“从事商业要组成商队来进行，许多人组成一团来往于远隔之地。除转运商品外，伴随他们的文化也得到传播的机会。再有，以传播文化为目的的人，由于得到这些商人的援助，才能比较容易地从事这种艰难的旅行。他们的经商范围愈广，文化相互传播的范围也就愈大，他们的商业发达史也就是文化传播史。”[2]从中可以看出西域艺术的传播并不比宗教的传播晚，或者可以说是同时进行的。

宗教和艺术一同出现于往来的商队中就会产生交集，我们知道经文一般都是十分枯燥的说教，在某种角度上来讲，是不利于它的传布的。因此为了让教义能够通俗易懂，信徒们就会采用多种形式来传播宗教，将其艺术化就是其中一个重要选择。我们可以从敦煌文书中发现，很多变文、押座文等都是以佛教内容为主的。寺僧的俗讲就更难能说明问题了，要想传播宗教，就要人们都能充分理解它，还要使其有趣味性，而将其附着于一种艺术形式上通常是传教僧侣一个重要选择。印度人作为商队的重要组成，他们所带来的文化艺术不可小觑。从其带来的佛教我们就可以看出，他的文化吸引力很强，原因归结有三点：第一，政治力量较为稳定，形成了强大王朝[3]；第二，地理位置优越，毗邻西域；第三，深后的宗教文化和丰富的艺术形式。这三点也决定了古代印度文化辐射力的强度，这同中国国力强盛，文化深厚的唐代在国际上的吸引力是同样的道理。在印度众多的艺术中，最为称道，最为完善便是印度梵剧。它是世界上最古老的戏剧之一，以其独特的艺术形式影响着这一地区。梵剧被称为那咤伽（Nataka），起源于公元前八世纪，约公元前后一、二世纪出现的梵语戏剧学著作《舞论》对这一独特的戏剧样式进行了全面的阐述，现代的梵语戏剧学研究也是基于这部理论著作开展的。根据《舞论》的描述，这一艺术形式是梵天从印度婆罗门教四部吠陀[4]中撷

---

[1] 季羡林，商人与佛教[G] //季羡林学术著作自选集，北京师范大学出版社，1991： 496

[2] 羽田亨，西域文明史概论(外一种) [M]，耿世民,译，中华书局，2005： 125

[3] 孔雀王朝，芨多王朝和莫卧儿王朝

[4] 古印度婆罗门教的四部根本圣典，分别为梨俱吠陀、娑摩吠陀、夜柔吠陀、阿达婆吠陀

取戏剧因素，即吟诵、歌唱、表演和情味创造形成的，被称为第五吠陀。虽然这种论述颇有神话传说的色彩，但是可以看出，梵剧是一种综合性的舞台表演艺术。梵剧的没落较为早，从公元七、八世纪就开始走向衰落，古老的梵剧没有完整的保存下来，现在这种戏剧样式已不可见，只有少数剧本传世。从现存的剧本，以及《舞论》中的记载，梵剧的题材大体有三类，一是取材于史诗，即《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，以及传说故事，这一题材是梵剧的重要组成，经常以宫廷生活为中心，如《摩罗维迦和火友王》、《沙恭达罗》；二是取材于现实生活，基本上是以描写下层人物为主，如《小泥车》；三是宗教题材，这部分传世的作品不多，主要以马鸣的《戏剧残卷》为代表。在审美风格上来讲，这三类题材的戏剧属于悲喜皆有的正剧。

根据《舞论》以及传世的梵剧剧本来看，梵剧主要有某种艺术特征：

一、戏文韵散杂糅，有唱有说，梵语和俗语杂糅，地位高的角色说梵语，地位低的角色说俗语。

二、剧中有戏剧性的丑角，起插科打诨的作用。

三、剧中各幕的时间、地点可以自由变换。

四、剧本有开场诗和终场献诗，有“上场”、“退场”、“幕间插曲”的舞台提示。

五、戏剧通常以“大团圆”收场。

除了这些艺术特征外，从戏剧本体来看，梵剧有特定的情节、角色、语言、音乐、舞台表演形式，注重戏剧本身的情与味。从中可以看出，梵剧是一种相当完善和成熟的艺术样式。这一艺术形式在古代印度风靡一时，著名的戏剧家众多，如马鸣、跋娑、迦梨婆娑、戒日王等，其中戒日王为印度戒日王朝的建立者，统一了北印度。可见梵剧是流行于各阶层的，对古代印度人来说，梵剧已深深融入进了自己的乡土情结中。中国戏曲几经发展，日臻成熟，成为了一种独具特色的艺术形式，其中明清戏曲发展时期商人起着重要的作用，明清商人以晋商、徽商为主要代表，他们的足迹遍布大半个中国，远走他乡的商人们正是通过家乡戏，寄托自己的思乡情结。他们通常建立自己的会馆，出资组建戏班，将家乡戏带入这一地区，进而又影响到该地区传统班社，两相融合，便产生了一个新的戏剧表演样式，从而推动了新剧种的成熟与发展。同样的道理，虽然西域贸易的商队规模，和明清商人无法比拟，但是他们也会带来自己家乡的艺术形式，一来是为了传播文化，二来便是寄托思乡之情，作为商队重要组成的印度商人，也会带来自己家乡的艺术，那就是梵剧，前文讲过，商队中也会有很多传播文化的人，跟着商队重要的一点便是有重要的经济来源。他们和商人们各取所需，从很大程度上来讲也大大推动了艺术的传播。最早发现的梵剧是马鸣的《舍利佛传》，它出土于中国新疆的吐鲁番地区。可见梵剧很早就是开始向外传播的，宗教题材戏剧是

梵剧中重要的组成，之所以这类戏剧最早传播出去，和佛教的传播有重要的联系。这一题材能够传播，主要是因为梵剧的其他题材虽然丰富，但是未必与其他民族的审美习惯相符合，而宗教却不同，这一题材戏剧重要的宗旨就是宣传教义，这和传教是分不开的。除了《舍利佛传》，以大目犍连、大迦叶出家为题的戏剧在印度佛教僧伽久演不衰，《目连戏》在中国的戏剧史也是占有重要的地位的。

转过头来再看商队，佛教僧侣也是熟悉梵剧这一题材的，我们可以设想早期佛教在传播时由于语言、习俗等一系列原因，会造成其传播的障碍，他们会寻求一种新的方式，以其达到的期待的效果，于是他们将众多佛教故事拼凑起来组成一个剧本，再摹仿梵剧，加入特定的角色，曲调，对话，使其通俗易懂，不自觉中也使这种艺术传播开来，但早期是和佛教密不可分的，因为形成之初他的故事取自佛经，这也是前文中提到，《弥勒会见记》本身就是一部七拼八凑作品的原因。《弥勒会见记》的原本为印度文本，由于印度文本《弥勒会见记》至今没有出土，所以它的内容形式我们目前还不清楚，但从由它译过来的吐火罗文《弥勒会见记》来看，印度文本应有着更加完善的艺术形式。它在很大的程度上比吐火罗文《弥勒会见记》更加接近梵剧的艺术特征。回鹘文《弥勒会见记》是对吐火罗文本的重要补充，通过两者的比较，还会发现更多，戏剧在传播之初，总要因时因地改变以适应需要。文化是不自觉的，正是在这种变化下，传播到另一地区时便会形成一个新的艺术样式。后面将对吐火罗文《弥勒会见记》和回鹘文《弥勒会见记》进行详细分析。

第三章 吐火罗文及回鹘文《弥勒会见记》概述

吐火罗文《弥勒会见记》和回鹘文《弥勒会见记》是二十世纪文学艺术史上的一次重大的考古发现，它为研究中国少数民族艺术史尤其是戏剧史提供了重要的文献依据，两个文本语言虽然属于印欧语系，但是它们的残卷都出土于新疆地区，因此它所用的语言可以归为中国古代的少数民族语言，被称为 Nataka（戏剧）的《弥勒会见记》当然也应归为中国戏剧。古代新疆地区一直是经济文化交流的要冲，不同民族、国家的商队交易商品的同时也带来了本民族的艺术，因此文化艺术的多样性是不容置疑的，经过不断地融合发展又形成了该地区独有的民族特色的艺术样式，为中原地区源源不断地输送着新鲜的艺术养料，丰富并影响了汉族的音乐、绘画、建筑、雕塑、戏剧等艺术形式，这也才有了张衡《西京赋》中关于百戏的记载。纵观中国戏剧史，戏剧出现的时间大大晚于古希腊戏剧以及印度梵剧，整部历史也可以说是一部汉族戏剧史，少数民族作为我们的一个重要部分，其文化艺术也应是我们的重要内容，少数民族戏剧同样是我们中国戏剧。自称为 Nataka（戏剧）的吐火罗文《弥勒会见记》及回鹘文《弥勒会见记》的出土，为我们研究新疆少数民族戏剧打开了一个新的局面。让我们可以直观古代西域戏剧艺术。同时，还有一点就是两个文本对于我们研究汉族戏剧是否受到外来影响这一重要命题提供了研究方向。古代繁盛的西域文明已经被滚滚黄沙所掩埋，但历史的气息是掩埋不住的，如今它正透过黄沙的间隙，透过历史的缝隙，流溢出来。

第一节 吐火罗文《弥勒会见记》概述

一、吐火罗文《弥勒会见记》的发现及文本现存状况

吐火罗文并不是指吐火罗的文字，只是一种误称，经过中外语言学家地研究，吐火罗语族，分为甲种方言即焉耆语（也称吐火罗 A）和乙种方言即龟兹语（吐火罗 B），属于印欧语系中的一种独立语言，它所使用的字母是印度北部的婆罗米文字母（斜婆罗米文）。吐火罗文的两种方言都最早发现于新疆塔里木盆地，以其书写的文献集中于 6－8 世纪。古称为梭里迷的焉耆，以及龟兹（今为库车）

在当时繁盛一时，两地靠近绿洲，水草丰美，经济发达，都出现过先进的文明，先后成为唐的辖地，受安西都护府辖制，也先后为吐蕃和回鹘所领有，同中亚及南亚地区交流频繁，也造成了这一地区无论是在语言还是文化艺术上的多样性发展。吐火罗文《弥勒会见记》的考古发现也正是在这一区域，它发现于 1974 年的冬季，在新疆维吾尔族自治区焉耆县七个星千佛洞附近，是一些农场工人在取土的时候发现的。该文书出土的具体地方是七个星千佛洞北大寺前的一个灰坑内，它成叠放置于距地表 0.5 米深处。出土后该文本被送到了新疆维吾尔族自治区博物馆，因此它也被称为新博本。

七个星千佛洞同焉耆的佛寺遗址被称为“焉耆明屋”，“明屋”即千间房子，是唐代佛教文化遗址。该遗址位于焉耆回族自治县县城西南约三十公里处，南邻焉耆—库尔勒公路，西面是一条西北流向东南的古河道，应同属孔雀河流域，距该遗址东南约十二公里是博格达沁古城遗址，它是古焉耆国都城和唐焉耆都督府的所在地。作为自治区重点文物保护单位的“唐王城”距离七个星千佛洞东向约六公里。这里可以说具有极为丰富的古文化遗产。据该地区专家介绍，这里的佛教建筑有三类：分别为洞窟、佛塔以及寺庙。洞窟或为土山开凿而成，或为以土坯垒砌。这里的佛塔都是土筑而成，寺庙则为土木结构。由于多年的风沙雨水侵蚀，大部分佛教建筑已基本失却原型，只有基础尚存，只有少许壁画残存于少数洞窟内，泥塑已不复存在。

这一地区的文明消失以后，一直处于相对闭塞的状态，地上的文物虽多数已被毁坏（多属自然原因），但地下埋藏的文物却非常丰富。鸦片战争以来，中国的国门逐渐被西方世界所打开，外国势力的不断渗入，新疆这一片古老的土地被各国看重，它的神秘面纱也逐渐被揭开，巨大的文化价值被公之于众，很多西方国家都相继派出自己的探险队或考古队，从敦煌到塔里木盆地，不断出土的文物震惊世界，让人们开始重新审视这片被无际的黄沙所掩埋的土地。焉耆（古梭里迷）作为塔里木盆地文明的重镇，也曾多次经历外国探险队的侵扰，1907 年，英国人斯坦因也曾在这一带盗掘。为了避免大量的珍贵文物流失国外，中国的一些专家学者也多次进入这一地区进行保护性考古发掘，如著名考古学家黄文弼先生曾分别于 1928 年和 1957 年在此进行考古发掘，同时当地农牧民也经常无意中发现文物。但是 1974 年冬季这次发现的吐火罗文 A（焉耆语）文书残卷，其内容之丰富、数量之多，都是前所未见的，其具有的文化价值也是不可估量的，大大超过了其他出土文物，是建国后新疆地区重大考古发现之一。早在二十世纪初期，西方的一些探险队就发掘过一些吐火罗文 A 本《弥勒会见记剧本》的残叶，数量远不及这次所出土的。而这些残叶同德国探险家从吐鲁番地区所得的回鹘文本《弥勒会见记剧本》一起，现都保存于德国梅因茨学院、柏林科学院等地。这些残卷由德国著名的突厥学家葛玛丽（A・Von・Gabain）分别与 1957 年和 1961

年影印刊布于世。

1974 年冬季于焉耆回族自治县七个星千佛洞出土的吐火罗文 A(焉耆语)《弥勒会见记》残卷，出土时成叠放置，有烧过的痕迹，文书残卷上压着一个彩绘泥塑佛头，取出后佛头破碎，无法复原。“文书残卷大小共 44 页，每页两面都用工整的婆罗米字母墨书写成，共 88 面。每面有字 8 行。字行之间隐约显出似用铅条划的乌丝栏隔线。有一页只有字 7 行，是被撕去一行的缘故。44 页中有 37 页的左端约三分之一被火烧掉，残页高 18.5 厘米、长 32 厘米。还有 7 页已成碎片，约 14×21 厘米或 6×8.5 厘米大小。文书纸张质地较厚，呈赭黄色，两面都很光滑，有横排密布的条状纹饰，颇似帘纹，每页纸角都呈圆弧形。书写后似曾涂抹一层黏质液体（疑是蛋清）以保护字迹，因此至今字迹清晰，墨色如新。”[1]经季羡林先生鉴定，这部残卷绝大部分属于该文书第一页（76YQ1.1 ½）上自称“Nataka”（戏剧）的《弥勒会见记》。这同 1906 年，德国人勒柯克带领的探险队在新疆焉耆的舒尔楚克发掘到的文书属于同类的吐火罗文《弥勒会见记》文学写本。这部残卷同 1959 年在新疆哈密县出土的回鹘文《弥勒会见记》相比残损甚多。吐火罗文 A 本也即新博本由于被火焚烧，残损特甚，没有一张、一面、一行是完整的，残损最厉害的每一面只剩下几个字。这就给研究工作带来了相当大的麻烦。

现存于德国的吐火罗文 A《弥勒会见记剧本》残卷（我们称为德国本）同新博本并不是出自同一文本，只是同一类写本的不同抄本。通过德国 E·Sieg 和 W·Siegling 教授对德国本的解读同新博本的相互补充，有几行接近完整，但仍然有空隙。因此对于每一行的长度、字母的数量以及音节方面都是不清楚的。德国本的幕数比新博本多，范围也比较大，但德国本很分散，这些幕能联系在一起的很少。新博本相比之下就要集中多了，通过季羡林先生的多年来的鉴定译释，新博本的面貌已基本呈现在了我们面前，新博本绝大部分都集中在第一、二、三、五这四幕。但在这里要强调的是通过同回鹘文《弥勒会见记》的对比，残卷的排列顺序混乱，幕与幕之间的排列有很大的随意性，同原剧的幕数有很大的出入。这部残卷出土以后，对它的译释工作是由季羡林先生主持进行的，世界上通晓吐火罗文的学者可谓是凤毛麟角，几为绝学，在中国也只有季羡林先生能够掌握。而这部残卷残损严重，译释难度巨大，但是先生还是以极大的学术勇气接了下来。翻译工作主要是先把婆罗米字母转写为拉丁字母，在最初的转写过程中，季羡林先生发现了残卷的书名，《弥勒会见记剧本》（《Maitreyasamitinataka》）。知道了书名，研究也就有了方向性。因为这部书有回鹘文的译本，有德国学者的也有中国学者的，回鹘文残卷分别有胜金口本、木头沟本和哈密本，其中哈密本是数量最多的，幕数也是相对较全的，通过回鹘文本来看，《弥勒会见记》有二十七

1 韩翔，焉耆国都、焉耆都督府治所与焉耆镇城[J]，《文物》1982 年第 4 期

幕之多。回鹘文本的在数量与内容上是要远远超过吐火罗文本的。吐火罗文虽然难懂，但通晓回鹘文的学者却不少，中外都有。“这好像是递给了我一个拐棍。我只要能够理解吐火罗文本每一页的大体上的内容、经过同回鹘文本对照，就能够知道吐火罗文比较详细的内容，因为回鹘文本是从吐火罗文译过来的。”[1]季羡林先生先后得到中国回鹘语专家李经纬先生、耿世民先生以及新疆博物馆的多鲁坤·阚白尔先生的帮助。而后又靠着季羡林先生的恩师西克（Emile·Sieg）的《吐火罗文法》，不断进行摸索，最终弄清了这部残卷的内容，也确定了残卷在这部二十七幕的剧本中所处的地位。随后这些成果也相继在国内外发表，并且得到了国外学者的高度重视，随后全部译文以英文在欧洲结集出版。由于对此类研究了解的人甚少，因此季羡林先生在国内出版时采用了这种的办法，也即收入《季羡林文集》时将全书分为中英文两部分，对新博本的研究分析的经过用中文，新博本的译文全部是拉丁文及对拉丁文进行转译的英文，同时也附上了残卷的大部分珍贵照片。这些工作为进一步对该文本进行研究提供了重要的依据。译文方面目前在国内没有完整的汉译文，季羡林先生也只是翻译了少部分，笔者对照季羡林先生的英译本并结合耿世民先生的回鹘文《弥勒会见记》汉译本进行了翻译工作，已基本上翻译出了吐火罗文 A《弥勒会见记》英译本大部分内容，但由于文本本身的残缺性，造成了一些地方翻译不通或无法翻译。但总体来说为进一步研究提供了一定的依据。

二、吐火罗文《弥勒会见记》文本内容

新博本吐火罗文 A《弥勒会见记》残卷的残损情况较为严重，所能找出的幕数并不多，绝大部分集中在第一、二、三、五四幕，其中第五幕由于损毁过于严重，其内容所包含的信息量极少，且与前几幕的联系逻辑性并不强，分析看来似乎在讲弥勒降生翅头末城场景，但察看耿世民先生的回鹘文《弥勒会见记》译文中第十品“从兜率天下降人间”和第十一品“菩萨降生”内容后，又没有找到相对应的地方，因为前面几幕同哈密本回鹘文《弥勒会见记》不少内容是有对应关系的，这里暂不详叙。所以这一幕在吐火罗文 A《弥勒会见记》中的地位暂不能确定，但这一幕的内容经过翻译大体可以知道，主要是在描写翅头末城祥和繁胜之景，推断起来，可能是弥勒降生翅头末城时所发生的景象。

残卷中鉴定出的第一、二、三这三幕，通过同哈密本回鹘文《弥勒会见记》的比对，可以基本上确定大致的内容。下面首先要把《弥勒会见记》大体内容述说一遍然后再分述吐火罗文 A《弥勒会见记》残卷每一幕的内容。《弥勒会见记》

[1] 季羡林，季羡林全集 第十一卷 吐火罗文《弥勒会见记》译释，2009： 3

的大体内容是：一位虔诚的教徒跋多利婆罗门在其一百二十岁时举行了一场名为一切异学的布施大会，将自己的全部家财散尽，布施大会结束后，一位自私的婆罗门向跋多利婆罗门索要五百金币，跋多利婆罗门因拿不出钱，便遭到了他的恶毒诅咒，跋多利婆罗门因此陷入了苦恼之中，夜不能寐。跋多利婆罗门有五百门徒，其中有一位名叫弥勒的徒弟，深得释迦牟尼佛的赏识。于是帝释天派天神分别托梦给跋多利婆罗门和弥勒，告诉他们释迦牟尼已经成佛，就要降临须弥山传道说法。跋多利婆罗门消除了苦恼，想拜谒天中天佛释迦牟尼以求功德。由于自己年老体衰不能亲往，他便派弥勒、阿誓多等门徒十六人，代表他向佛陀问道。因为弥勒也得到了相同的启示，也便欣然应命。临行前，跋多利婆罗门告诉弥勒等门徒，佛陀身上应有三十二吉相，并详述三十二相，称只要看到这些相，那便是天中天佛无疑，这时可以向佛陀提出疑难问题如"顶"和"顶坠"等。弥勒等一行人来到释迦牟尼面前，果然在佛身上看到了三十二吉相。而后弥勒成为了佛的弟子，也是佛的继承人，从兜率天降生到翅头末城商佉王的大臣梵寿家，长大后又弃家寻道，得成正觉，从而转动法轮，普度众生。在这一主线中还穿插了不少支线故事，如迦毗罗卫国大爱道乔昙弥献佛衣的故事，释迦牟尼佛传道，以及对地狱的描绘等。这并不是一个新的故事，在《贤愚经》卷二十中的《波婆梨品》第五十，就是讲说的这个故事。虽然这部作品主要以宗教内容为主，也多来自佛经之中，但却少有宗教的说教式内容，用戏剧语言来代替佛教理论，无论是主线故事还是支线故事都叙写地引人入胜有血有肉，给人以深刻的印象。纵观整个作品来看，它以宗教内容为主，里面所透漏出的佛教思想为小乘，但已经有了大乘的痕迹，确切的说是属于小乘佛教根本说一切有部毗婆娑派的舞台作品。

吐火罗文 A《弥勒会见记》残卷并没有覆盖以上所述的《弥勒会见记》的所有内容，只包括其中一部分，这一部分是整部剧最精彩的部分。残卷中共译释出四幕，其中最残缺不全的一幕前文已提到，下面简要说一下其余三幕的主要内容：

第一幕，讲虔诚而博学的跋多利婆罗门举行了名为一切异学的布施大会，很多穷苦的人都得到了救助。布施大会结束后婆罗门尼丹那找到跋多利婆罗门索要五百金币，散尽家财无以应命的跋多利婆罗门无法满足尼丹那的要求，尼丹那便恶毒地诅咒跋多利婆罗门七天后脑袋就会裂成七瓣，跋多利陷入了苦恼中。而后天神受命来告诉跋多利婆罗门，释迦牟尼佛已现世的消息，并且讲述了佛的功德，解除了跋多利的苦恼。同时，作为跋多利婆罗门的爱徒的弥勒也得到了同样的消息，并且在这一幕中已经吐露出弥勒的非凡之处。

第二幕，讲年迈的跋多利婆罗门无法亲自会见佛陀，便派以弥勒、阿誓多为首的十六门徒代替自己前往，弥勒由于之前已得到消息，便欣然应命。临行前跋多利婆罗门告诉自己的门徒：佛的身上应有三十二相，该幕中详述了三十二相（后面会涉及到，这里不加赘述），看到身上具有三十二相的人便是佛陀。这时他们

不用说话，便可以在心底向如来佛问道。临别时，无论是弥勒的同窗还是当地的百姓都表现出了不舍之情，十六人洒泪告别了恩师跋多利婆罗门后离开了南印度。天神们得到弥勒离家寻道的消息后，无不欣喜，对弥勒的形象进行叙说。十六人见到释迦牟尼佛后，看到了他身上的三十二吉相。确认佛陀后众人先后问道，不少人在得到佛陀的传道后成为了僧人并获得果报。弥勒一直便得到佛陀的赏识，他的到来注入了新的活力，三千大千世界为之震颤。

第三幕，这一幕同上一幕并没有直接的联系，一上来便讲到迦毗罗卫城所发生的故事。通观第三幕，应该是释迦牟尼佛现世时所发生的故事。讲释迦牟尼佛现世于自己的族城，很多释迦族男人都去听法，最终获得果报，但是释迦族女人并没有听法的机会，并受到了男人们的诋毁和训斥。释迦族女人的诉求得到了佛陀的支持，佛陀讲说了女人的五个优点，并且传道于她们，使她们获得果报。佛陀的凡间养母大爱道乔昙弥夫人献佛衣是这一幕的核心内容。该幕详述了乔昙弥从种植棉花到织成衣布的艰辛过程。佛衣织成后，佛陀并不接受，因为只有佛的继承人弥勒才能为佛布施佛衣。这也就通过佛衣引出了全剧的主线——弥勒将成为佛的继承人，也就是未来佛。弥勒的直接活动并没有出现在这一幕，只是在最后与阿耆多一并提及。由于残缺问题，不能明了具体内容。

整个吐火罗文 A《弥勒会见记》残卷，由于内容的残缺，幕与幕之间的衔接关系并不是很紧密，而且各幕中会出现一些让人摸不到头脑的内容，或有失逻辑性。但就每一幕本身来说（出第五幕）内容还是比较丰富的。这些内容中也不少是可以在佛经中找到对应的，如尼丹那所要五百金币、大爱道乔昙弥献佛衣等。每一幕的主要事件也能区分清，且同其他文本的《弥勒会见记》的主要内容也是相符的。因此为下一步的研究提供了很好的依据。

下面就简明扼要的叙说一下吐火罗文 A《弥勒会见记》的文本形式，后面会有专章进行详细分析，这里只是简单的陈列。首先看这部残卷的书名《Maitreyasamiti-Nātaka》，Nātaka 明显是从梵语中借用过来的，在梵语中它是戏剧的意思。该残卷所使用的婆罗米文本身就是取自印度，微有增损，当然也沿用了 Nātaka 的本意。因此可以说，该书在一开始便明确是戏剧。再看它的题记：vaibhāsikyāp ` āryacandres raritwunt `（此为季羡林先生的拉丁文转译“ ` ”表示后面残缺），经过季羡林先生的鉴定以及同其他文本的题记对比，，这个题记的意思是“由毗婆娑沙师圣月联结成的”，根据回鹘文本的题记来看，《弥勒会见记》是有印度文原本的，吐火罗文本则是对印度文原本的编译（yaratmï š）。在剧本的正文部分在开头或结束的地方会出现“幕”（nipāt）这个字，而这一戏剧用语是从梵文 nipāta（幕）借用过来的。如残卷首页，也就是第一幕最后两行，写到“在（圣）月整理好了的《弥勒会见记》剧本中，名叫《婆…… 》第一幕终（arya X candres raritwunt maitreyasamiti natkam

ba-(dhari)///(maltowi) X nu nipat ar)。新博本中每幕的开头都用朱墨标明场次，每幕的出场人物也都予以标明。剧本残卷中出现了大量的和曲调有关的专门术语，这些术语，德国学者 Sieg 和 Siegling 先生一直认为是诗律，而 Winter 教授认为是曲调，季羡林先生也在译释时也把它作为曲调处理，这里采用的也是曲调的观点。总结起来这种曲调共出现了四十一次，也就是说除了重复出现的外，共有三十五支曲调。现列如下：

‖ In the Etu[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Gautamakapila[tune] 某种曲调 ‖

‖ In the …r[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Jinakke[tune] 某种曲调 ‖

‖ In the Tsunta(?)[tune] 某种曲调 ‖

‖ In the apratitulye[tune]某种曲调 ‖

‖ In the samakkore[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Vañsa(vātra)[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Yasodharavilapa[tune]某种曲调 ‖

‖ In the samakkore[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Devadatta[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Hetuphala[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Visikko[tune]某种曲调 ‖

‖ In the …gati[tune]某种表达哀情的曲调 ‖

‖ In the Maitär[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Vilumpagati[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Subhadra[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Pañcama[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Pañcagati[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Dasabala[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Mandodhari[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Yarāssi[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Klumpäri[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Nandavilāpa[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Smāsānasränkār[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Bahudantāk[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Arsi-niskramant[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Niskramant[tune]某种曲调 ‖

‖ In the Pañcama[tune]某种曲调 ‖

‖In the Aptsaradarsam[tune]某种曲调‖

‖In the capicce[tune]某种曲调‖

‖In the Ratisupa[tune]某种曲调‖

‖In the Kantsakarsam[tune]某种曲调‖

‖In the Kamtsakarsam[tune]某种曲调‖

‖In the Vanapravesa[tune]某种曲调‖

根据这种曲调来看，整个剧本应该是散韵相结合的文体，而这些曲调恰恰是出现在原本韵文的开始，这也就与舞蹈、朗诵有了联系。还有重要的一个特点就是，新博本残卷中出现了“幕间插曲终”和在大多数情况下在一幕结束时的“全体下”的字眼。而这些标志性术语，是梵剧中经常会出现的，这为我们进一步认定吐火罗文A《弥勒会见记》的剧本功能提供了重要的依据。此外德国本吐火罗文《弥勒会见记》也有几处题记，标明了书名和幕数，但大都残缺不全，这里不予以赘述。

第二节 回鹘文《弥勒会见记》的发现及文本现存状况

一、回鹘文《弥勒会见记》的发现及文本现存状况

回鹘文《弥勒会见记》无论是在幕数、内容还是写本数量上都很丰富，其完整性大大超过了吐火罗文本。该文本可分为“吐鲁番本”和“哈密本”两类，都出土于丝绸之路的北线之上。吐鲁番本，目前所知道的有六种残卷，是二十世纪由德国考古队在新疆吐鲁番地区发现的。根据发现残卷的地点划分，又可分为“胜金口本”、“木头沟本”以及出土地点不详本两卷。其中“胜金口本”保留下来的叶数最多，完整的有十几张，余下的是一些残卷，但这些也只占全书的十分之一。这些残卷分别收藏在德国的梅因茨科学院和柏林科学院。德国突厥学专家葛玛丽（A·von·Gabain）于1957年将梅因茨科学院的残卷影印出113页，1961年又将柏林科学院的残卷影印出114页（其中也包括了吐火罗文《弥勒会见记》部分残卷）。

回鹘文哈密本《弥勒会见记》是已知所有出土文本的《弥勒会见记》中篇幅最多，内容最为完整的一个文本，在数量上远远超过了现存于德国的回鹘文本残卷。根据中外学者对所有出土文本的研究，已确定回鹘文《弥勒会见记》大致为二十七幕再加序幕献词。而哈密本由序幕献词和二十五幕正文构成，这二十五幕有的很完整，有的只有一些残片。

回鹘文哈密本《弥勒会见记》顾名思义，出土于新疆哈密地区。哈密自古以

来就是丝绸之路上的重镇，是新疆联结中原内地的交通要道，素有“西域襟喉”之称，也是共同中西交通的要冲，很多西域的奇珍异宝、民族艺术都是由此输入中原的。因此这里一直孕育着丰富的文化艺术。回鹘文《弥勒会见记》写本是于1959 年四月在新疆维吾尔族自治区哈密县天山人民公社脱米尔提北坡的佛庙废址中发现。当时是当地农民牙合亚·热依木在废址附近挖土积肥时，发现了一个用土砖封闭的小洞，这些写本就散放在小洞里面，取出后辗转上交到县文化馆，同年 8 月被带回乌鲁木齐，现存于新疆维吾尔族自治区博物馆。

“写本形式为梵筴式，长 44 厘米，高 22 厘米，用黑墨书写，纸质厚硬，呈褐黄色，上下划有浅黑色边线，每行也划有行线，行距 1.5 厘米，在每叶文字的第七行到第九行之间划有浅黑色圆圈，直径 4.6 厘米。圆圈中间有穿绳用的小孔。写本公约 293 叶（586 面）。内中完整无缺和大体完好的约 114 叶。每叶（完整的）正面左侧用小字写有品（幕）数和叶数。写本两面书写，每面 30 行（绝大多数）或 31 行（少数）。其中每幕开头标明演出场地的文字用红墨书写。”[1]

哈密本注明的捐施人（即捐资抄写这部作品的人）名为鞠·塔思·依干·都督，同时，正文多次出现文本的名称和译者以及抄写者的名字。如第一品的末尾写道：“精通一切经论的，像甘露一样痛饮毗婆娑诸论的圣月菩萨大师从印度语译成吐火罗语，智护（又从吐火罗语）译为突厥语的《弥勒会见记》中的跋多利婆罗门行施舍的（第一章）完。”[2]不过此次出土于哈密的回鹘文《弥勒会见记》似由三人抄成，因为据突厥语专家耿世民先生鉴定，该写本的字体不尽相同，初步鉴定为三种笔记，其中最多见的为一种书法娴熟的早期回鹘文写经体，经比对与出土的回鹘文《玄奘传》的字体相似。现在我们已经从残卷中找到了两个抄者的名字，即法尊萨里（第十幕结尾）和土克·促帕·阿凯（00626 号残文右部）。回鹘文是公元 8 至 15 世纪回鹘人的文字，用以拼写自己的回鹘语，又被称为畏兀儿文。该语言属于阿尔泰语系、突厥语族，是维吾尔族人祖先使用过的语言，影响了不少民族的语言形成，在元代回鹘文一度成为仅次于蒙古文的官方语言。因此这一语言文字相对于吐火罗文来说，辨析难度并不是很大，国内外掌握这门语言文字的专家不在少数，对于回鹘文本的研究开展的也较早，当然也是由于回鹘文本数量大，出土时间早。德国本是出土最早的，首先对其进行研究的是德国人缪莱，他首先将其定名为《弥勒下生经》。随后德国突厥学家葛玛丽（A·von·Gabain），将包括吐火罗文在内的所有残卷影印出版，并将新疆出土的一些回鹘文写本进行相互比较，认定它是一部可以背颂排演的佛教剧本，在她的著作《高昌回鹘汗国》中，她认为回鹘文《弥勒会见记》可以说是古代西域戏剧艺术的雏形。1962 年，我国著名的史学家冯家昇教授首次对哈密出土的《弥勒会见记》写本作了初步介绍，并将《弥勒会见记》定为是一种由《贤愚经》卷

[1] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 599
[2] 同上

十二《波婆离品》第五十演绎而成的一种变文。西域古文字学专家李经纬先生也将回鹘文《弥勒会见记》归入佛经，并将其定名为《弥勒三弥底经》。他认为该文本是一部关于弥勒一生重要事件的故事集，其中包括了众多关于弥勒的宗教演说故事。

对于回鹘文哈密本《弥勒会见记》残卷，耿世民先生进行了颇为翔实的译释，同时新疆维吾尔族自治区博物馆的学者斯拉菲尔· 玉素甫、多鲁坤·阚白尔、阿不都克由木·霍加（维吾尔族）先生也对这写本进行了深入的研究译释，这些都为对写本进行进一步研究提供了重要依据。

二、回鹘文《弥勒会见记》文本内容

《弥勒会见记》有多种写本，现今主要以出土的回鹘文本和吐火罗文本为主，经过专家的考证，大致共二十七品（幕），哈密本有二十五品，同时比原本多出一个序幕献词，现存德国的吐鲁番本是六卷残叶，吐火罗文本也只剩下四幕，可以说哈密本是目前《弥勒会见记》保存最丰富的的文本，为研究古代西域的文学艺术提供了一个活生生的文化样品。

哈密本所存的序章献词和正文二十五品（幕）也并不是完整的本子，这个写本是残卷，大部分叶码已不存在，残卷总共有 293 叶，内中完好无缺和大体完好的约有 114 叶，每叶两面皆写有字迹。下面就大略说一下每一品的内容：

哈密本《弥勒会见记》的开端部是序言，在回鹘文中被称为“敬章”，这也是哈密文本所特有的。这一极富特色的序言，约有 290 多行，包括三方面内容：第一、以一系列生动故事，颂扬天中天佛释迦牟尼；第二、关于佛法的一般说教；第三、捐施者鞠·塔思·依干·都督阐述抄写《弥勒会见记》的目的。序言以后便是讲述弥勒佛生平事迹的正文部分。

第一品（幕），从多闻天手下三员大将之间的谈话开始，通过三人谈话得知释迦牟尼成佛后于摩揭陀国说法，并预示跋多利婆罗门的爱徒弥勒将会离家寻道，得成正觉，普度众生随后便叙述跋多利婆罗门在他一百二十岁时举行善施大会，并得到天神关于佛陀的托梦。整个第一品可以说是引人入胜总总领全剧，对故事的发展起到了铺垫作用。

第二品（幕），讲跋多利婆罗门因年迈体衰，不能亲往会见释迦牟尼佛。便委托弥勒、阿耆多（Ajita）等十六位门徒到中印度的摩揭陀国孤绝山会见佛陀。并向弥勒等人讲说佛陀的三十二吉相，同时要求他们在心中向佛陀问道。十六人与老师等众人洒泪分别后，便前往佛陀之地。他们面见佛陀，看到了三十二相，并向佛陀问道，释迦牟尼佛向众人传道，并使他们获得了相应的果报，弥勒也受戒成为了佛的弟子。

第三品（幕），主要讲释迦牟尼佛的凡间养母大爱道乔昙弥夫人向释迦牟尼佛献佛衣的故事。关于献佛衣，在不少佛经中都出现过。此品中通过献佛衣说明了弥勒是佛的继承人，从而继续推动了故事的发展。而后又叙述佛陀向释迦族人传道，使他们获得果报。

第四品（幕），佛陀预言未来弥勒将从兜率天降生到人间，并得道说法。此品描述了弥勒非凡的品质以及对众生的慈悲之心。释迦牟尼佛将弥勒定为自己的继承者，也就是未来佛，以普度众生，弥勒欣然而应。

第五品（幕），描述翅头末城。

第六、七品（幕），这两品为残叶，大体不能识，但根据品名“……赞未来瞻部洲……完”来看，应是对弥勒降生地的描写。

第八、九品（幕），为残叶，大略为弥勒上升兜率天的情况。

第十品（幕），讲弥勒在兜率天向众神说法，认为成道要在人间，因此自己要下降人世，并建议众神随他一起降生为人修道。弥勒此时早已选中降世的地方，便是翅头末城，他在人间的父亲是国王商佉王的国师梵寿，母亲是其妻梵摩波提。

第十一品（幕），主要讲弥勒降生人间的情况。弥勒降生时，天降瑞象，众神欢愉。刚刚降生的弥勒便行走七步，向世界宣说这是自己最后一次降生人世。在他降生的第五天，得到了商佉王以及整个翅头末城百姓的致敬。七天后，弥勒母亲去世。相师认为他最终会离家寻道，而后又描述了弥勒的学习情况，指出他的非凡之处。

第十二品（幕），该品残破严重，大体讲弥勒见到宝幢的毁坏后，感慨时间万物无常。

第十三品（幕），讲弥勒离家寻道。此品描述了后宫深闺的欢愉，去掩饰不住弥勒内心的失落。弥勒之妻苏摩娜做了一个噩梦，这个梦预示着弥勒的离家。弥勒自从见到宝幢毁坏后也早有此念。他于午夜乘车离家，路遇一僧人，向他讲说了解脱痛苦的涅槃之道，于是弥勒让自己的驭手萨拉提把自己的衣物带回家，自己则剃发为僧，并从帝释天手中接过诸佛曾穿过的僧衣。

第十四品（幕），此品为残叶，内容不全。根据德国的胜金口本，这一品是讲弥勒在菩提树下静坐修行，并得成正觉。残叶描绘了龙华树，强调龙华树是以前诸佛成道的地方，弥勒坐于树下，将修成无上正等觉。

第十五品（幕），这一品详细描述了弥勒菩萨入定修成无上正等觉。这时弥勒菩萨看到了包括地狱各界众生的情况。并在“第四定”时想到了自己的前世。此品详细阐述了十二因缘。弥勒得道后，众生都来会见他，向他致敬，听他讲说八正道。商佉王此时也让出王位随弥勒出家为僧。弥勒菩萨将解救终生的轮回之苦。

第十六品（幕），此品题作“弥勒转法轮”。讲翅头末城的八万四千贵族人跟

随商佉王出家为僧，弥勒佛向他们宣讲了四真谛和八正道。其中很多人都获得了相应的果报。这一幕中还加入了宝光佛时胜怨王和财许王的故事。财许王王是僧人无胜的前世，而在弥勒时，他又是转轮王商佉。胜怨王则是弥勒的前生。讲述这些故事时，插入了积功德以求善报的说教。后面主要写，弥勒的父亲梵寿和儿子善意相继分别和八万四千人出家为僧，并获得果报。商佉王的妻子耶殊伐提也同八万四千贵妇出家为尼。章末强调行善举将能与弥勒会见。

第十七品（幕），讲富人善施，向僧众捐施寺院，并邀请弥勒佛和僧众用斋。

第十八品（幕），龙王水光连续七天向弥勒佛捐施。弥勒佛向翅头末城众生讲述个种捐施和未来的转生，众生受益。

第十九品（幕），讲阿罗汉大迦叶的事迹。同时也讲到了佛的兄弟王子难陀、天授等人的故事。

第二十至二十五品（幕），详细描述了大小地狱和犯罪的人在地狱中受苦的情况。这几品应意在警醒世人。

第二十六。二十七品的残卷残损相当严重，是对天界的描绘。

回鹘文哈密本《弥勒会见记》的内容大体如此，下面简要谈一下回鹘文哈密本（以下简称哈密本）的文本形式。

哈密本的题目是《Maitreyasamiti》，这里并没有“Nātaka”这个词。其比原本多了一个敬章，在这个敬章的开头，写明了写本的捐施人是鞠·塔思·依干·都督（这个名字出现在很多品（幕）中），他的目的是通过捐施抄写这部作品已获得功德，并为家人和可汗祈福，期望能与弥勒佛会见。重要的一点是在敬章中，写出了当时的回鹘王即登里·牟羽·翳·毗迦·阿斯兰·登里回鹘王陛下。这也为研究《弥勒会见记》的成熟年代提供了重要的依据。哈密本同吐火罗文本一样，也在作品中注明了写本的出处以及译者的名字，如第一品的末尾处这样写道“精通一切经纶的、像甘露一样痛饮毗婆沙诸论的圣月菩萨大师从印度语制成吐火罗语，智护戒师又译成突厥语的《弥勒会见记》中的‘跋多利婆罗门行施舍’（第一章）完。”[1]可见回鹘文本的译者是智护戒师（Prtnarakšit），这种落款出现在残卷的很多品（幕）中，有第一、三、十、十六、二十、二十一、二十三、二十五等品（幕）。不同的是哈密本中还出现了两个抄写人的落款：一、第十品（幕）八叶反面末尾：“我法尊萨里抄写。如有缺文，愿幸福的读者不要责怪，请原谅！”；二、00626号残文中右下方有两行文字：“虎年二月二十七日（我）土克·促帕·阿凯书写。”[2]哈密本正文中主要以描述性语言以及对话为主，哈密本并没有吐火罗文本中的诸多曲调，因此不容易区分散韵文体。在第四品（幕）中出现了唱诗的提示。关于此问题后面将以专章进行研究，这里不加赘述。在很多品（幕）前，都用红墨标明故事发生的地点。如下：

[1] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 89
[2] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 603

第一品（幕）："现此场发生在摩揭陀国王舍城"

第二品（幕）："现此场在跋多利婆罗门家中"

第三品（幕）："现此场在迦毗罗卫国尼枸卢陀伽兰"

第八品（幕）："现此场在……后来……"

第十三品（幕）："现此场在用奇异四宝装饰的翅头末城"

第十五品（幕）："现此场在翅头末城……门前华林园龙华树下"

第十六品（幕）："现此场在华林园"

第十九品（幕）："现此场在翅头末城普花伽兰"

第二十一品（幕）："现此场在鸡足山近处普树平原"[1]

除了这些标志，还有重要一点是，哈密本很多品（幕）中保有名称，现列如下：

第一品（幕）："跋多利婆罗门举行布施大会"

第二品（幕）："弥勒菩萨出家成道"

第三品（幕）："阿那律罗汉演说譬喻故事"

第六品（幕）："赞未来瞻部洲……"

第八品（幕）："（弥勒上升？兜率）天"

第十品（幕）："弥勒菩萨从兜率天下降人间"

第十二品（幕）："弥勒菩萨因宝幢（毁坏）而对生死轮回产生恐惧"

第十五品（幕）："弥勒菩萨得道"

第十六品（幕）："弥勒佛转法轮"

第十七品（幕）："弥勒佛进入翅头末城国"

第二十品（幕）："向凡人展现小地狱中之情景"

第二十三品（幕）："各种小地狱中的情景"

第二十五品（幕）："各种大地狱中的情景"[2]

以上大略为回鹘文哈密本《弥勒会见记》的文本形式。

通过对哈密本的简要分析，我们发现了其同吐火罗文本的不同之处，以及其特有的样式，这些都是研究西域佛教剧本《弥勒会见记》的重要依据。

第三节 吐火罗文《弥勒会见记》与回鹘文《弥勒会见记》之关系

《弥勒会见记》是一部具有宗教性质的文学作品，而且历代都保有很多有关弥勒的经文，其中很多内容如尼丹那婆罗门向跋多利婆罗门索要五百金币，大爱道乔昙弥献佛衣，都能够在佛经上找到与之相对应的内容。弥勒信仰在古代流传

---

[1] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 603

[2] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 607

十分广泛，流传时间颇长，因此关于弥勒，无论是经文还是其他文学作品都很丰富。除了《弥勒会见记》，还有《佛说弥勒菩萨上生兜率天经变文》，古代维吾尔诗歌中有《赞弥勒》等，这些都说明了古代西域这一地区，一个时期内深受弥勒未来佛这一佛教思想的影响。《弥勒会见记》是这一时期的产物，它来自佛经中有关弥勒佛的内容，但在《弥勒会见记》中已逐渐蜕去了宗教说教性的语言，变得生动起来，以一种独特的方式传播着宗教的思想。

《弥勒会见记》在新疆出土的有很多写本，其中以回鹘文本和吐火罗文本为主，其他还有粟特文、于阗文等，但是这些写本在严格意义上讲，同前几个抄本是有出入的，这里暂不详叙。回鹘文本同吐火罗文本的关系是比较明显的，从两者的跋文中来看，最早的写本应为印度文本，但迄今为止尚未发现任何印度文原本。并且有关于印度语，跋文中也讲的很模糊，我们并不能知道它具体是哪一种印度语，因为古印度文种类繁多，其中以梵文和巴利文为最多。两个文本的跋文中都提到了圣月菩萨大师（āryacandres），正是他将印度文本“联结”（raritwunt）为吐火罗文本，吐火罗文本同印度文原本是编译的关系，由于没有印度文原本的佐证，因此编译的程度不能确定。至于吐、回两个写本，根据回鹘文本的跋文，我们可以很清楚地看到回鹘文本和吐火罗文本之间的关系。

“精通一切经纶的、像甘露一样痛饮毗婆沙诸论的圣月菩萨大师从印度语制成吐火罗语，智护戒师又译成突厥语的《弥勒会见记》中的‘跋多利婆罗门行施舍’（第一章）完。”[1]

可见回鹘文本应是从吐火罗文本翻译过来的。通过两个文本的相互比对（以吐火罗文新博本和回鹘文哈密本为主），可以发现两者确实在内容上很多地方是相对应的，在翻译季羡林先生的新博本英译本时，有些地方甚至可以做到同回鹘文本字字相应的地步。但总体来讲，两者之间并不是“直译”的关系。

吐、回两个写本出土残卷数量不同，因此回鹘文本的内容要大大丰富于吐火罗文本，回鹘文本共有正文二十五品（幕），而吐火罗文本残卷只有四幕的内容，且大都不全。但是两者的主线是完全相同的，一些内容也基本相同，正文中出现的人物、发生的事件也都一样。但是二者在文本形式上很多地方差异颇大。主要有以下几处不同：

一、书名。吐火罗文本的书名为《Maitreyasamiti-Nātaka》，回鹘文本的书名为《Maitreyasamiti》，“Nātaka”这一词在之前已经说过，是借用自梵文，为“戏剧”之意，回鹘文的译者，恰恰把吐火罗文本中最重要的一个词省译了。这个词是判定文本性质的一个首要标志。

二、曲调。吐火罗文本中大量的曲调在回鹘文本中已不复存在。这也是其中一个最重要的区别。这些曲调中有些在文本中重复出现，似乎为抒发特定感情的

[1] 耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 89

程式化运用，同时这些曲调也证明了吐火罗文本的可歌性。虽然回鹘文本中没有这些曲调，但是在一些章节中出现了类似“唱诗道”这样的语汇，但目前还不能确认唱诗的真正涵义。可见在翻译的过程中，译者没有将吐火罗文中重要的曲调部分翻译过来，而是另采用了其他方式。

三、舞台术语。回鹘文本中缺少舞台术语，而在吐火罗文本中出现了“幕间插曲终”和在大多数情况下一幕结束时的“全体下”这些舞台术语。“幕”（nipāt）这个来自梵语的戏据用语的多次出现也表明了吐火罗文本的戏剧特征。

四、名称。在回鹘文哈密本《弥勒会见记》残卷中，很多品（幕）都保有名称（前文已列出，不予重复），这些名称通常出现在每品（幕）结尾部分。这在吐火罗文残卷中是没有的。

五、地点提示。回鹘文本正文中，每品（幕）前都用红墨写明故事发生的地点（前文已总结）。这些标注在故事发生前就点名了发生环境，为情节的发展的关键部分。吐火罗文本中没有这些内容，个别地方虽有提及发生地，但却没有刻意标明，只是一带而过。这一点也是除曲调外的有一重要区别。

以上这些区别，相比之下，吐火罗文本的戏剧性相对清晰，而回鹘文本的戏剧性相对模糊。这也造成历来专家对《弥勒会见记》性质的争议，如以冯家昇为代表的学者就把《弥勒会见记》归为佛经，并称其为《弥勒三弥底经》，部分德国学者认为其文体与印度叙事文学相似。以 Sieg 和 Siegling 为代表的学者则认为其为戏剧，季羡林先生将吐火罗文《弥勒会见记》定位一部羽毛还没有完全丰满、不太成熟的剧本。德国著名的突厥学家葛玛丽（A·Von·Gabain）其著作《高昌回鹘汗国》中认为哈密本回鹘文属于说唱艺术，认为回鹘文本《弥勒会见记》是戏剧艺术的雏形。其实我们可以大胆设想，这两部相互传承的写本，可能正是一条将梵语戏剧艺术逐渐介绍到中国的隐性之路。

对于吐、回两者的差异性，根据古代的情况是可以理解的，西域地区民族众多，语言文字也很多，在文化传承过程中会根据自己民族情况改造外来文化以适应本民族的需要。另外，同吐火罗文本一样，回鹘文本也不止一个抄本，国内外的考古家都在新疆不同的地方发现了这些抄本，无论是吐火罗文本还是回鹘文本，没有一个抄本是完整的。因此现存完整的吐、回抄本未必完全相对应的。等等这些都造成了两个文本之间的差异。有关具体问题将在后面以专章进行研究，这里暂不详加赘述。但可以肯定地说，中外专家学者对于回鹘文《弥勒会见记》的论著对研究吐火罗文《弥勒会见记》具有很大的帮助。

关于《弥勒会见记》的成书年代，专家对此历来莫衷一是。根据回鹘文《弥勒会见记》残卷中的记载，《弥勒会见记》有三种写本，是印度文，吐火罗文和回鹘文。印度文本应为原本，在吐火罗文本之前；而吐火罗文本是编译本，在回鹘文本之前。通过吐火罗文本来看，印度文本应是是梵剧原本，据梵剧的发展以

及弥勒信仰的传播情况来看，《弥勒会见记》产生时间应不晚于公元八世纪，这一时期梵剧开始走向衰落，由场上开始走向案头。但目前并未有印度文本出土，因此确切时期不能确定。吐火罗文本的残卷数量很少，因此直观信息很少，季羡林先生认为吐火罗文本的成书年代大约为公元六至八世纪，也就是中国隋唐时期。回鹘文本的产生年代在学界也有多种看法，而其中八至九世纪之间的说法为学界普遍接受。葛玛丽（A·von·Gabain）先生认为德国本（胜金口本）抄于九世纪，因此译成年代应在九世纪前，冯家昇先生认为回鹘文本的译成年代应在公元 840 年也就是回鹘人西迁之后，不能晚于公元十一世纪以后，因为十一世纪当地人已被回鹘所融合，无人能同吐火罗语。哈密本的敬章中出现了时间以及当时在位的回鹘可汗：“还有在被赞颂之月、吉日、特选的良辰福时、羊年闰三月、二十二日”，“我们要把此功德首先转给登里·牟羽·翳·毗迦·阿斯兰·登里回鹘王陛下”。根据这两个重要信息，不少学者认为回鹘文本出书于公元 767 年，牟羽可汗在位时。

第四章 吐火罗文《弥勒会见记》研究

第一节 从戏剧要素看吐火罗文《弥勒会见记》

一、关于戏剧的界定

戏剧是一种古老的艺术形式，而这种艺术形式本身却又不是单一的，不同的语言文化地域有着不同的戏剧形式。世界上的戏剧林林总总，很多国家和地区都有自己的民族戏剧，总的来说可以将其分为西方戏剧和东方戏剧两大系统。在东方戏剧中占有举足轻重地位的戏剧有两种，一是古印度的梵剧，另一个便是中国的戏曲。西方戏剧的代表便是在古希腊戏剧基础上派生出来的欧洲文化中的戏剧。这三大戏剧文化，都是基于自身所处的地域民族文化发展起来的，它们各自有着独特的剧本形式，表演体系以及舞台美术等，也都有自己的受众群体。印度梵剧由于多种因素现已流为陈迹[1]，婆罗多的《舞论》对这种戏剧所给出的定义是：梵天分别从印度婆罗门教四部吠陀中撷取戏剧因素，即吟诵、歌唱、表演和情味所创作出的第五吠陀。根据《舞论》的记载，梵剧这门戏剧艺术高度完善，自成体系，梵剧的影响遍及包括新疆在内的中亚地区、东南亚各国以及我国西藏地区的藏戏，这些地区不少民族艺术或多或少来自印度梵剧的影响。古希腊戏剧本身也已不存在，但由其发展而来的欧洲戏剧，仍活跃于现在的舞台，影响波及全世界。亚里士多德认为“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”。[2]欧洲戏剧注重情节、语言和动作，在中国被称为“话剧”。中国戏曲可以说是世界上唯一还活着的古老戏剧，虽然几经变化，但是古老的形式仍然被保存了下来，形成了一个区别于“话剧”的独立的戏剧文化系统。王国维在《宋元戏曲考》中，认为戏曲即以歌舞演故事，同梵剧一样，中国戏曲同样注重对歌舞的运用，以充分表达感情。这也成为了东方戏剧和西方戏剧的重要区别点。

东西方戏剧无论在剧本形式还是舞台形式上，都是有区别的，就是印度梵剧同中国戏曲也存在着很多不同。西方戏剧要求空间和时间要高度集中在舞台范围内，因此剧本的篇幅、剧本中人物、场景都有特定的限制，不能太多。从《诗学》开始西方的戏剧理论家一直关注剧本对现实生活的直接反映，亚氏称为“摹仿”，

[1] 有学者认为今印度南部喀拉拉邦的演出库提亚坦姆保有印度梵剧的一定的形式

[2] 亚里士多德著，陈中梅译注，诗学[M]，商务印书馆，1996： 63

而其中的矛盾要尖锐突出，必须凝缩在适合舞台演出的矛盾冲突中，具体表现在人物语言和动作上，语言为生活化的语言。作者要根据人物的性格特点提炼个性化台词。剧本的一般格式为题目，时间，地点，人物，事件，道具，背景，幕名；正文：起因、发展、高潮、结局过程清楚。再来看印度梵剧，戏文韵散杂糅，有唱有说，梵语和俗语杂糅，地位高的角色说梵语，地位低的角色说俗语；剧中有戏剧性的丑角，起插科打诨的作用；剧中各幕的时间、地点可以自由变换；剧本有开场诗和终场献诗，有“上场”、“退场”、“幕间插曲”的舞台提示；戏剧通常以“大团圆”收场。中国戏曲是一门积聚诗情画意的戏剧艺术，充分利用了歌舞对情感的表达，语言上散韵结合，有说有唱。戏曲没有“话剧”那种对于空间和时间的严格限制，可以自由变换。从元杂剧到雅部昆曲、花部地方戏，无不含有大量的音乐、舞蹈元素。戏曲音乐构成上分为曲牌联套体和板式变化体，曲牌联套体的戏曲剧本中有宫调有曲牌；板式变化体的戏曲剧本中有固定的音乐如京剧中的西皮、二黄，此类戏曲靠板式变化来表达不同的感情。除了注明音乐，剧本中还会有科介，用于表达人物动作、表情以及舞台效果的提示。戏曲根据不同的行当来表现不同的人物。剧本分折分齣，也通常以“大团圆”收场。

三种戏剧形式可谓各成体系，每一种戏剧形式都依照其自身的艺术方法塑造舞台形象，反映现实，表达剧作家的感情。但无论是何种戏剧形式，它们在戏剧本体上都是一致的，这也是它们之所以称为戏剧的本质原因，因此考定一门艺术是不是能够称为戏剧，不是根据形式内容来确定的，而是要在戏剧本体上来考量他是否具有作为戏剧的本质特征。亚里士多德在其逻辑学著作《范畴篇》讲到：“本体是既不可以用来表达一个主体，又不存在于一个主体中的东西。”本体是“变中的不变”。亚氏的这一说法对于戏剧本体是相对接近的的，戏剧中存在的演员、音乐、舞蹈、美术、舞台等等一系列因素是戏剧主体重要的组成，而这些因素都不能成为戏剧的本体，它们在戏剧中只能作为表现形式。因此仅靠这些戏剧主体因素来判断一门艺术是否为戏剧是偏离戏剧本质的。如戏曲，是一种以歌舞演故事的戏剧艺术，它的主体因素是音乐、舞蹈、行当、写意的服装和舞台美术戏剧。如果以此作为评判戏剧的标准，那么在戏曲的范畴内，“话剧”便不能称为戏剧了，而成为了其他的艺术形式。反过来用西方戏剧的标准来考量东方戏剧， 也会使其遭到否定。

戏剧的本体不能用来表达戏剧的主体，同时又不简单存在于戏剧的某一主体因素之中，它是由戏剧的一系列主体因素相互联系而生发出来的。也就是说要透过戏剧主体之间的联系发现戏剧本体。戏剧本体主要包括戏剧人物、戏剧情节、戏剧冲突、戏剧语言四个方面。欧洲戏剧、印度梵剧、中国戏曲等东西方戏剧虽然有各自的特色，各自的表现形式和创造方法，在戏剧本体上是相同的，在戏剧本体上都包含这四个主要方面。戏剧是以人物形象来反映社会生活以及表达剧作

家的主体精神的，无论何种戏剧形式，都要通过对人物的塑造来施展自身的艺术手段。马克思对人的本质的论断，即："人的本质不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和"。[1]戏剧的情节、冲突、语言都要通过人物映射出来，可以说人物塑造是戏剧创作中的核心部分。

情节是由人物生发出来的，是不同个性的人物行动方式的有机组合。戏剧主线就是由这些情节构成的，同时人物的性格通过这些情节展现出来。戏剧的也是通过这些情节来吸引观众，使观众进行审美体验的。戏剧在西方叫做 drama。在古希腊，drama 意指带有表演性的动作。在中国古代"戏"字通常写为"虚戈"。在《国语·晋语注》中写道："虚戈，角力也"。这两种不同的词汇都指出了戏剧的动作性。因此我们可以看出戏剧行动本身是建立在动作与反动作之上的，这也是戏剧行动的重要推力，我们可以进一步理解为通常所说的矛盾冲突，戏剧对行动的摹仿反过来也正是突出了这一冲突。没有冲突也就没有了"戏"，冲突是剧作的基础，对主题的确立，情节的产生，结构的形成，人物的塑造，起到了至关重要的作用。戏剧语言同样是戏剧的基础，无论是说明剧情、舞台提示、刻画人物还是展示冲突都离不开戏剧语言。无论是东西方戏剧，戏剧都同样被称为剧诗。它的语言来源于生活确又高于生活，具有诗的特性。戏剧一般采用代言体，在时态上表现为现在进行时态。戏剧的语言有三个特性，即动作性、个性化、形象化。总的来说戏剧所使用的语言还是区别于其他文学艺术形式的，它有自己的一定之规。

戏剧作为表演艺术，它的语言不仅仅表现在文本中，更多的要展示在戏剧舞台上，因此舞台语言是戏剧语言重要的组成部分，它是戏剧所特有的艺术语言之一。而往往这些独特的舞台艺术语言又是其所属艺术形式作为戏剧的一个重要标志。西方的戏剧，在古希腊时期，剧场修建地比较宽广，这也就要求演员的表演夸张，比如大声地朗诵台词，幅度大的手势动作，此外古希腊时期的戏剧不同于现在的西方戏剧，它包含着音乐和舞蹈的因素，保有歌队，是有说有唱的。同时古希腊时期的戏剧演员，在剧中是要佩戴面具的，有的时候由于表演的需要，还要对服装进行夸张式的改变，如厚底靴可以增加演员的身高等。随着西欧戏剧的不断发展，早期古希腊戏剧那种载歌载舞的表演形式已经逐渐退出舞台，代之以生活化的表演。这种戏剧形式在中国被称为"话剧"，话剧在舞台表演上具有很强的生活性，在斯氏的表演体系中，戏剧甚至同生活完全融为一体，但即使戏剧高度的生活化，它仍对表演方式有着一定的要求的，比如在规模较大的剧场中，演员的声音要大，耳语都要让最后一排的观众能够听到，这在现实生活中是不可能的。话剧中的一些动作也需要一定的夸张。此外，话剧在服装、布景等方面也是需要尽量贴合现实的。东方戏剧的舞台表演，注重音乐和舞蹈的运用，是一种

[1] 马克思 恩格斯 列宁 斯大林著，翻译局译，马克思恩格斯选集[M]，人民出版社，1995

独特的歌舞表演，无论是印度梵剧还是中国戏曲，都是以歌舞的艺术语汇来展现戏剧情节和冲突的。对于印度梵剧我们现在只能通过《舞论》以及流传下来的梵剧剧本以窥见其原貌，东方戏剧中至今仍活跃于舞台之上的就是中国戏曲。戏曲的舞台语汇是相当丰富的，有着众多的表演程式，四功五法都有一定之规，不同的剧种，又有着独特的表演程式，如川剧的变脸、粤剧的排场等等。在音乐上，又有着曲牌联套和板式变化之分；在角色上，不同的角色又分属不同的行当；在舞台美术上，服装是去生活化的，是可舞的，长长的水袖就是一种抒发情感，表达愤怒的工具，戏曲舞台的布景也很简单，很多场景需要演员以舞蹈或歌唱的方式刻画出来，这种布景是写意的，需要观众来共同创造。中国戏曲同古希腊戏剧有一个相互联系之处，表现在演员的装扮上，前文提到古希腊戏剧演员是戴着面具的，而中国戏曲中的净、丑行是画着花脸的，充分反映出中国戏曲直观的审美批判性。

可以看出，每一种戏剧形式，都有着各自的表演体系，从戏剧表演上来讲，如果只以一种戏剧的表演语汇来作为评判一门艺术形式是否为戏剧的标准，是十分狭隘的。其实无论何种戏剧形式，作为一种表演艺术，它们在表演上还是存在着共通点的，最基本的就是戏剧表演是需要演员来创造舞台角色形象的，戏剧演员去体验角色，融入角色，最终表现角色，演员的每一次演出，都是对剧本角色的再创造。而从接受美学的角度来讲，观众也是演员，不同的是观众的演员在心里，观众在欣赏的同时也在创作，这就需要观众在观演的同时能沟通演员表现得角色产生共鸣，进而融入到戏剧的氛围中去。观众是戏剧最终得以完成的重要部分。

无论何种戏剧形式，大体在戏剧要素上是有着共通点的，因此对于一门艺术形式是否为戏剧，首先还是要从戏剧本体着眼。《弥勒会见记》这部作品，当时的演出情况，我们现在已无法知晓，目前我们可以做的就是通过文本情况来对这部作品进行分析。对于吐火罗文《弥勒会见记》，中外不少学者在研究过程中忽略了这一文本的戏剧本体研究，造成对这一文本的简单理解，很多学者以欧洲传统戏剧眼光考量他，将其排除在戏剧艺术之外。吐火罗文《弥勒会见记》中有明显的“Nataka”的提示，“Natak”是《舞论》对于印度戏剧的称谓，因此研究该文本性质，首先就要将其置于戏剧要素的研究中，而不是以一种戏剧形式为标准对其进行考量，这是避免将问题简单化的重要方法。下面将在戏剧要素方面对吐火罗文《弥勒会见记》进行研究。

二、从戏剧情节结构、人物看吐火罗文《弥勒会见记》

情节结构是戏剧的“肉体”，是戏剧存在的，可感知的物质外壳。之所以把情节和人物放在一起来谈，主要是因为情节本身是由“人”和“事”组成的，在

戏剧中，哪个人做了哪件事就是一段情节，人和情节是分不开的。亚氏认为戏剧摹仿的对象既不是人也不是物，而是有一定长度的行动，这反映出了戏剧首先是一种时间性的艺术，它的摹仿是动态性的。而摹仿的方式要借助人物的行动。这一行动是以人为载体的，通过剧中每个人的行动来串联成整个戏剧行动。

吐火罗文《弥勒会见记》残卷，总共留有四幕的内容，即一、二、三、五幕。这部残卷的主要内容在前一章已经说过，这里不再赘述。以下将残卷中三幕[1]出现的情节、人物整理出来进行分析。残卷中三幕主要出现了如下这些人物（按出场的顺序）：雪山、圆满、跋多利婆罗门、尊者弥勒、阿耆多、尼丹那婆罗门、宝贤、满贤、众天神、跋多利婆罗门的弟子、释迦牟尼佛、梵天、因陀罗、摩提迦、帕提尼、且提卡、郭瞿毗迦王后、大爱道乔昙弥王后、阿难佗、波罗奈城的富人和妻子。这些人分别出现在三幕中，情节也是通过这些人的对话和行动显现出来的。

第一幕主要分为四个情节场面：一、开场，在雪山和圆满的对话中得知，他们下凡是来传达让弥勒去拜见佛陀的命令，在之前提到了跋多利婆罗门的布施大会即将开始，开门见山，直接引出后面的故事。前两幕也正是围绕弥勒去拜见佛陀来写的。二、在布施大会开始前，跋多利训教以弥勒为首的五百弟子，阿耆多介绍佛陀（推知）和弥勒，表示弥勒从小就是非凡的。三、布施大会结束后，尼丹那婆罗门向跋多利婆罗门讨要五百金币未果，便诅咒跋多利婆罗门，使其陷入苦恼。四、通过宝贤和满贤的对话说明天中天佛已现世，并预言了弥勒的去向，他们向跋多利婆罗门托梦介绍了这一情况并解除了跋多利的苦恼，使其产生会见天中天佛的愿望。

第二幕主要分为四个情节场面：一、跋多利婆罗门同弥勒对话，叙述昨夜梦境，弥勒发现与自己的梦一样。弟子之间诉说天中天佛。跋多利婆罗门让弥勒等弟子去会见天中天佛[2]，弥勒等人与师父及其他同门诉说离别之情。随后跋多利婆罗门向弥勒等弟子介绍佛陀的三十二吉相以及如何向佛陀问法。二、弥勒同当地的百姓依依惜别，很多人都追随着弥勒。尊者弥勒所到之处，都受到他的感染，或弃恶从善，或追随，使每一座城市、每一片森林变得祥和起来。三、天神们向弥勒表达尊敬之情，以鲜花和美妙音乐迎接尊者弥勒的到来，主要以歌曲赞颂弥勒，其中有天神因陀罗、妙足天、须夜摩天的抒情式的旁白。弥勒在颂歌中逐渐褪去凡人模样成为僧人。二、三两个场面，歌曲较多，几乎没有对话，都是在叙述场景，从形式上看，似为歌舞表演场面，是这部剧中的重要抒情部分，将弥勒等人漫漫路途的跋涉，转变为一个轻松抒情的场面，是很符合戏剧张弛的，在结构上来看也是富于艺术表现力的。使戏剧情节始终围绕着主要人物“弥勒”展开。

---

[1] 由于残缺严重，第五幕内容极少，大体是对翅头末城的描写，只出现了两个人物，没有对话，这里就不在分析

[2] 根据回鹘文本得知由于跋多利婆罗门年迈体弱，便让弥勒等弟子代其去会见佛陀

四、弥勒等十六人来到天中天佛说法的地方，弥勒以三十二相认佛陀（这部分为弥勒的内心独白），以阿耆多为首的多名婆罗门弟子向天中天佛问法。尊者弥勒向天中天佛请愿成为僧人，最后很多人得成正果，并相继去传道行善。

第三幕主要分为四个情节场面：一、开场，通过摩提迦和帕提尼的对话引出佛母大爱道乔昙弥王后为天中天佛织衣布的事。其中帕提尼以歌唱的形式叙说王后乔昙弥织布的辛劳。二、释迦族女人们为自己争取到聆听佛法的权利。其中有释迦族男人与女人们的言语冲突。释迦牟尼佛诉说女人的优点。三、交代了只有佛的继承人才能向佛布施，为后面佛拒绝接受佛衣做铺垫。在帕提尼和且提卡的对话中得知天中天佛将要到来，场景转向后宫，乔昙弥王后手拿织成的金色衣布，郭瞿毗迦王后以歌赞颂天中天佛的到来，并同乔昙弥王后对话。四、乔昙弥王后向佛陀献佛衣，佛陀多次拒绝，阿难佗向佛陀劝谏，佛陀说明不接受理由，并讲说种种布施善行，最终乔昙弥王后听从佛陀，将衣布布施于僧众。四、波罗奈城一位富人同妻子向鹿野苑寺的僧人布施，由于残缺，后面的内容推测是这位富人同弥勒和阿耆多相遇，最终受尊者弥勒影响出家为僧。

从整体情节内容看，残本的三幕中的情节场面基本上都是围绕天中天佛现世和弥勒会见天中天佛的主线展开的，就目前的内容来看旁枝极少，多数场面都在为主线服务，这是符合戏剧对情节的要求的。戏剧情节同其他文学类别如史诗、小说的情节有很大区别。戏剧作为直观展现在观众面前的舞台艺术，在长度和容量上有很大限制，这就要求戏剧情节的集中性，主线明了，旁枝简洁。第一幕的开场在天神雪山和圆满对话中，我们得知天中天佛已经现世和弥勒要去会见天中天佛的信息，使我们在一开始就分清了主要脉络，而后的发生的故事都是在推动这一主线的发展。吐火罗文《弥勒会见记》的三幕在情节内容上是清晰的，虽然没有特定转场的舞台提示，但是我们能够通过残本的内容比较明了的分清楚情节场面，并从中看出场面的转换，这些场面一个个连贯而成，构成了相对完整的戏剧情节，而这些情节则随着场面的次第转移而不断发展。

第一幕的情节线发展是跋多利婆罗门召开布施大会散尽全部家财——→他没有钱再满足尼丹那婆罗门的要求——→遭到诅咒陷入苦恼——→天神托梦给他，告知他天中天佛现世的消息，并使他产生会见佛陀的愿望。

第二幕的情节线发展是跋多利婆罗门年迈体弱不能亲往拜见佛陀——→他让以弥勒为首的十六位弟子代替自己去会见佛陀，弥勒等人欣然应往——→弟子与老师、同门诉说惜别之情——→跋多利婆罗门向弥勒等弟子介绍佛陀的三十二吉相以及如何向佛陀问法——→弥勒与当地百姓的离别——→弥勒所到之处都得到尊敬，森林、城市因弥勒的到来变得祥和——→弥勒等人见到天中天佛。

第三幕的情节线发展是摩提迦和帕提尼谈论大爱道乔昙弥王后为即将现世的天中天佛织衣布的事——→天中天佛降临释迦族所在城池，释迦族人争相去听法

—→说明只有作为佛的继承人的弥勒才能向佛陀布施—→乔昙弥王后向佛陀献佛衣。

第一、二幕直观上看连贯性最好，场面也最多，情节集中，主线清楚。每一个情节场面都推动着下一个场面的发生，情节推进过程中没有那些史诗、小说中繁冗的修饰内容，这是符合戏剧作为舞台艺术要求的，即集中性和时间性。虽然就目前残留的内容来看第三幕是独立性较强的一幕，它同前两幕没有直接的连带关系，但是这部分并没有脱离故事的主线即天中天佛现世，整个第三幕基本上是围绕这一主线展开的。当然这一幕也依然提到了弥勒，并且出现了弥勒将成为佛的继承人的信息，在回鹘文《弥勒会见记》中出现的吐本没有的几幕内容就是在集中描写弥勒作为释迦牟尼佛的继承人成为佛的情节，可以看出前后是相互照应的。从戏剧结构的角度来看，我们可以将其看成为双线结构，即天中天佛现世和弥勒会见佛陀两条线，这两条线是相互照应的，在情节的发展过程中相互碰撞，产生戏剧所特有的张力，这也使我们感到，这一文本是可以作为戏剧呈现在观众面前的。此外戏剧情节线索还有明暗之分，通过人物本身的动作在舞台上直接呈现出来的情节线是明线；通过人物间接介绍、交代出来的幕后活动的情节线则为暗线。主线通常为明线，吐火罗文《弥勒会见记》是符合这种情况的，明线即为天中天佛现世和弥勒会见佛陀，暗线就是第一幕阿耆多交代的弥勒的身世。

戏剧情节还同时具有显在部分和潜在部分，显在部分指观众能直接看到的那些情节，潜在部分指情节背后的那些剧情，这些人和事是虚写的，观众是不能看到的，但是戏剧情节要求能让观众通过显在的部分深入地体味到潜在的内容。在史诗、小说中，作者可以写出来，让读者直观地看到，包括作者的主观看法和主体精神。戏剧则要求观众透过情节的显在部分来体味这些东西。因此戏剧情节的显在部分，特别是在人物、语言的动作性上来看，其戏剧性比较强，有利于表演，也便于观众接受。戏剧情节还要避免那些不宜在舞台上直观展现的动作和情景。在第二幕中描写弥勒、阿耆多等弟子离开家乡去拜见佛陀应该是一段艰途，但是作者并没有将他们的艰途跋涉写出来，而是把这一内容作为潜在部分处理代之以另外一种美好的方式来表现，沿途每一座城市、每一片森林都为弥勒的到来而喝彩，处处洋溢着祥和之气，文本中更是以载歌载舞的形式写意性地展现了这一画面，而无论是读者还是观众心里都清楚这段路程是艰辛的，但是通过这种形式更能突出作品的主题和主人公弥勒的光辉形象。这样的处理是符合戏剧情节要求的。

美在戏剧中则昭示着情节组织的合理性。情节的安排在长度上也应顺应戏剧本身，也就是符合戏剧的内涵与外延，情节的合理才会使戏剧具有张力。情节结构的严密性同样在于情节的组织安排，情节分为主要情节和次要情节，主要情节由主线串联起来，而次要情节是围绕旁枝布局的，或烘托着主线或独立于主线之

外。对于主线上的情节，它要做到严丝合缝，以致若是挪动或删掉其中任何一部分就会使整体松裂和脱节。对于旁枝上的次要情节，要尽量为主线服务，勿使其乱生杂枝，影响观众对戏剧的理解。吐火罗文《弥勒会见记》在一开始就亮明两条主线，随后的的情节也是围绕着主线向前推进的，每一个情节的安排都推动着剧情的发展，尤其是前两幕，有着剧情的开端、发展和暂时的结局，这部作品的高潮不明显，隐含在发展中的。作为宗教味很浓的戏剧，在特定角度来看，它是符合戏剧结构安排的。戏剧特有的节奏感也是其重要的美学特点之一，戏剧要靠节奏感来调剂观众的情绪，作为宗教式的戏剧，《弥勒会见记》本身剧本没有明显的跌宕起伏，表面看来，既“冷”又“平”，乍一看来可能淡而无味，但是这部作品就像印度梵剧和中国戏曲一样对歌舞的运用是到位的，整个剧中让人感受到了那种载歌载舞的气氛，以此来增加戏剧的节奏感，这种形式在梵剧和中国戏曲中是屡用不鲜的。以音乐的节奏来带动戏剧的节奏，使整个作品都显得明亮起来，我想这个剧本在舞台上也是足以感染到观众的。

前文曾提到，“人”和“事”构成了情节，戏剧本身就是要通过人物形象来反映生活，表现剧作家的主体精神的。戏剧作为舞台艺术，就要围绕着塑造人物来施展自身的艺术手段，不管是情节结构，还是冲突、语言，都要由人生发出来。吐火罗文《弥勒会见记》残卷中出现的人物一共有二十六位，主要人物有十二位（按幕划分）：第一幕，跋多利婆罗门、阿耆多、尼丹那婆罗门、宝贤、满贤；第二幕，跋多利婆罗门、尊者弥勒、天中天佛、跋多利婆罗门的弟子们；第三幕，摩提迦、帕提尼、且提卡、郭瞿毗迦王后、乔昙弥王后、佛陀、阿难陀。这些人物有主有次，先后出场，所有的情节都是围绕着他们生发出来的。虽然这部作品宗教意味很浓，人物的个性并非十分鲜明，但是人物确是生活化的，是有血有肉，生动具体的。不同于经文中的宗教故事，《弥勒会见记》运用了生活化的语言和歌舞的艺术手法来塑造人物，我们能够通过剧中这些对话、独白、歌舞体味出跋多利婆罗门有慈爱，有伤悲，也有欲望，尼丹那婆罗门的贪婪与无耻，弥勒的聪慧与善良，天中天佛的伟大与博智，乔昙弥王后的执着与虔诚，这同宗教故事中的人物是有着很大区别的。

《弥勒会见记》中的主人公有两位，一位是天中天佛，一位是尊者弥勒，两条主线始终是围绕这两位主人公进行的。剧中对两人形象的建构，就目前残卷来看，主要是通过旁人的介绍，如弥勒就是通过第一幕阿耆多的介绍，才最初展现在观众面前的。对于弥勒的形象塑造，还同时运用了大量的歌舞，集中在第二幕，弥勒告别老师、乡人远行途中，所经之地，充满欢歌笑语，天神们更是施展法力展现美妙的景象，通过这些手法的运用，是弥勒在观众的心中更加光辉起来，我想着也是达到作者的主观期待的，而这些艺术形式的运用也使人物有了充分的艺术感染力。而天中天佛的形象，则多是通过不同人之间的对话，以及人们表现出

的尊敬，从侧面认识到的，对于天中天佛也是有颂歌的，如郭瞿毗迦王后的独唱等。对于剧中出现的其他人物，可以说都是出现在特定的情节中来推动次第情节发展的，而不同人的性格也决定着故事的发展，正因为跋多利婆罗门的仁慈与虔诚，他才召开布施大会，施舍出他所有的家财，导致最后不能满足那位贪婪的婆罗门，从而遭到了后者的诅咒陷入苦恼，最后又受到天神的点播，产生了拜见天中天佛的欲望，这也成为了《弥勒会见记》故事的发端。而弥勒自小的聪慧与善良也决定了他将来要去会见天中天佛，并成为佛的继承人。不过这似乎也是弥勒的命运，就命运这一点来讲，这同古希腊戏剧中的命运说，倒是有几分相和之处。

总的来说，吐火罗文《弥勒会见记》无论从情节结构的设置，还是人物的塑造，在很大程度上都是偏向戏剧的，我们还可以通过戏剧冲突以及戏剧语言来进一步考量这部作品。

三、从戏剧冲突、语言看吐火罗文《弥勒会见记》

戏剧冲突是表现人与人之间的矛盾关系和人自身的矛盾的特殊艺术形式，由戏剧动作体现出来，它在展现人物性格的同时，构成了戏剧情境的基础。戏剧冲突在剧作中的表现方式不是单一的，可能表现为不同人之间的冲突，也可能表现为个人的内心冲突，前者被称为外部冲突，后者被称为内部冲突。这两种冲突相互交织起来，形成了剧作中的主要矛盾，揭示着剧作的主题。“戏剧之所以要把人类生活中的社会冲突作为自己的描写对象，是基于戏剧这种剧场艺术，要在短短的时间内演出完毕，而且要扣人心弦，所以只能选取生活中较为本质的、激烈的场面，并加以提炼概括，使之具有浓郁的剧场效果，而不能像其他叙事文学那样，去描写与冲突无关的繁枝细节，静止地、冗长地去描写景物和人物性格。从这一意义上说，生活中‘充满冲突的情景特别适宜于用作剧艺的对象’。”[1]法国戏剧理论家布伦退尔认为戏剧冲突是戏剧艺术的本质特征，并将它进一步解释为意志冲突，J.H 劳森则进一步发展了布伦退尔的观点，从社会学的角度引伸了戏剧冲突的内涵。他认为，处在特定社会环境中的人，不断受到社会环境的影响，人在影响中被动地接受信息，又主观地进行处理，最终产生“采取行动的欲望”即自觉意志；这一自觉意志又要受到两方面检验——是否正确和是否符合“社会必然性”。

吐火罗文《弥勒会见记》包括回鹘文本，宗教意味可以说是很浓的，有的部分甚至遮蔽了其作为戏剧的特点，整个的故事相对来说都是平和的，几乎没有一般戏剧那种跌宕起伏的内容，和激烈的矛盾冲突。但是了解了它的产生背景，再

[1] 张庚 郭汉成，中国戏曲通论[M]，中国戏剧出版社，2010： 207

细读它的内容，我们是能够发现戏剧冲突的，这种冲突是从大面上来讲的，第二章中曾提到弥勒信仰产生和发展传播的原因和基础，这同当时的社会状况分不开的，我们已经知道弥勒信仰发展成熟于古代印度的西北部地区，弥勒兜率净土信仰成熟之前，这一地区内忧外患不断，民众陷于困苦之中，需要一位救世主出现，中亚多种宗教思想的汇入最终形成了弥勒信仰，人们面对尘世的困苦，需要信仰，需要摆脱轮回，弥勒信仰流行于当时的年代，并且随着僧侣和商队传播到中亚地区。梵剧在当时的印度已经相当成熟，并且流行于整个国家，这么独特的舞台艺术，深深影响着人们的生活，并且受到人们地喜爱，僧侣们不会看不到这一点，一些学识渊博的僧人，会利用这门艺术来传播宗教，吐火罗文《弥勒会见记》就是这样的一部宗教作品。这部剧作的目的其实就是为了传教，它的观众也就是要接受宗教的人，因此剧作家在将宗教内容以戏剧形式展现的时候，就要考虑到剧作本身的感染力，而不是简单的说教。首先要让观众认识到现世的黑暗困苦和未来的光明美好，要达到未来的光明就需要信仰和修行。现世的黑暗和未来的光明本身就是相互对立矛盾的，《弥勒会见记》也正是将这两对的矛盾作为整个戏剧的主要推力，推动着戏剧情节的发展和戏剧人物外部动作以及内部动作的变化，可以说这两对矛盾冲突在这部剧作中表现是暗流涌动，推动着戏剧主线的发展。吐火罗文《弥勒会见记》在一开始就讲述了那些无家可归困苦的以及流于外道的人们，后面也不断提到人们倍受轮回之苦，渴望摆脱轮回，得到永世的快乐。这种社会冲突和人内心的矛盾驱使着人们的行动，跋多利举办布施大会，救助穷苦人，并派弥勒等人代自己去会见佛陀；弥勒一心向佛，渴望拯救苍生；以及很多凡人甚至天神都出家为僧，行善修行，等等这一些情节都在深层反映着社会冲突和人内心的矛盾。在回鹘文本中，弥勒成为佛的继承人后下生凡间这段情节展现的弥勒内心的冲突是比较明显的，是放弃衣食无忧的生活还是离家寻道在弥勒内心中进行着冲突，这也是对观众的引导与拷问。从整个《弥勒会见记》文本来看，现世的困苦和未来世界的幸福构成了剧作主要矛盾冲突的推力，剧中的主人公就是基于这一暗中的戏剧冲突，进行活动的，从社会冲突的角度来看，正是像 J.H 劳森所讲的人在矛盾中产生“采取行动的欲望”的自觉意志。

当然，在吐火罗文《弥勒会见记》中不仅仅只有这一个隐含的戏剧冲突，一些小的戏剧冲突还是能够在剧中找到的，这也是区别于一般宗教故事的地方，可以看出作者是有意地将这些小冲突安排在固定的情节中，使内容张弛有度，富有戏剧张力，避免剧本的枯燥无味，因为作为宗教意味丰富的作品，内中包含了大量的宗教内容，而戏剧又是直观的舞台艺术，两者放在一起，安排稍不合理就会造成剧本平淡乏味，成为了无人翻阅的案头之作。吐火罗文《弥勒会见记》的作者在这一问题上处理地比较恰当，从回鹘文《弥勒会见记》的敬章中，我们可以看到《弥勒会见记》在当时的中亚地区应该是比较流行的，有一定影响力的，这

不仅由于弥勒信仰的流行，还有一点就是它不同于其他宗教作品，是以戏剧的形式出现在人们面前的。要能吸引住观众，就是要让剧作能引起观众的兴趣，过多平淡的说教内容是不行的，这就需要这些能唤起观众兴致、情感的戏剧冲突。吐火罗文《弥勒会见记》残卷中的让我们能够看到的戏剧冲突主要有两个，即尼丹那婆罗门向跋多利婆罗门索要五百金币产生的冲突和乔昙弥王后献佛衣产生的冲突，分别出现在第一幕和第三幕，这两部分内容也构成了剧作的主要情节。

第一幕的戏剧冲突主要表现在跋多利婆罗门和尼丹那婆罗门两人身上，具体表现在两人的对话中，尼丹那婆罗门向已身无分文的跋多利婆罗门索要五百金币，遭到拒绝后，便诅咒跋多利婆罗门，两人的对话接的很紧，冲突程度随着对话的深入不断升级，气氛变得越来越紧张，而此刻观众的审美情趣逐渐被充分调动起来，情感的倾向性逐渐鲜明，观众逐渐认识到了尼丹那徒有其表，本性贪婪，越来越同情善良虔诚的跋多利婆罗门，最终以尼丹那的离开和跋多利婆罗门陷入苦恼收场，而有关跋多利婆罗门后续故事则发生在下一幕，观众的情感体验已经充实，此时留下悬念会很容易激发起观众的兴趣，关切着后面发生的故事。在这个过程中，观众通过这种冲突的感情激发，主动参与到了戏剧中，进行着审美体验，而这一冲突又推动了情节的发展，从中可以看出剧作者确实利用了戏剧作为舞台艺术的特点，来达到自己的预期目的。第三幕的戏剧冲突主要表现在佛母乔昙弥王后和释迦牟尼佛两人身上，慈爱的乔昙弥王后向释迦牟尼佛敬献亲手纺织的佛衣，由于只有佛的继承人才能向佛陀布施的原因，释迦牟尼佛并没有接受，而冲突正是展现在两人的对话中的，这段情节的戏剧冲突相对平缓，也反映出了两人的性格，一位是修成正果的佛陀，无欲无求，平心静气；另一位是佛的养母，一国之后，身上充满了母性的慈爱和虔诚。作者以平缓的戏剧冲突来推动情节，是合情合理的。两人在对话中各自为自己的做法陈述着道理，观众也通过这段对话进一步获得了更多的信息：乔昙弥从小养育了释迦牟尼佛，弥勒将成为佛的继承人。此外，对话中又进一步涉及到很多宗教教义，这些教义通过释迦牟尼佛讲述出来，比单纯的宗教说教更容易理解也更能深入人心，这同样是符合作者预期目的的。第二幕中并没有明显的戏剧冲突情节，但是作者在这一幕中插入了很多歌舞场面，像中国戏曲一样，通过这些充分表现情感的艺术形式，也达到了调节气氛，产生戏剧张力的效果。吐火罗文《弥勒会见记》残卷中并不缺少戏剧冲突，并且同宗教内容进行了合理的搭配与安排。

语言是戏剧的基本元素，塑造人物形象，铺叙情节结构，设置戏剧冲突都离不开语言。无论是戏剧中的唱词还是道白，也都是由语言组合而成的。吐火罗文《弥勒会见记》的原文为焉耆语，出土后由季羡林先生按照国际惯例将焉耆语转译为拉丁文，研究著作出版前季羡林先生又将拉丁文翻译成英文。笔者又将季羡林先生的英文版翻译成汉文。笔者的研究主要是建立在英文和汉文上的，因此并

不能在语言上深入把握吐火罗文《弥勒会见记》的原始形态，但是这并不阻碍在戏剧本体角度基础上从侧面对其进行分析。不管是何种语言的戏剧，它的语言应用是有别于小说、诗歌等问题的，就是将其翻译成另外一种语言也是如此。从整体上来看，吐火罗文《弥勒会见记》是散韵相结合的文体，每一幕除了大量的对话就是歌唱了，在唱词前，都会有音乐曲调提示，很像元杂剧的宫调曲牌，这也是区分剧本中散文韵文的一个重要标志。从人物之间的对话来看，这部作品所使用的是代言体，基本上是没有第三者的叙述。从具体内容上来看，吐火罗文《弥勒会见记》中出现了舞台提示语言——“幕间插曲终”，每幕结束后还有结束提示。文中还出现了类似动作的提示，“从右边围绕着尊者弥勒转了一圈”等。戏剧的语言是由演员讲出的、付诸表演的语言，包括对话、独白、旁白。文本中除了大量的对话外，同样也出现了独白，如第一幕阿耆多出场便以独白的方式介绍了尊者弥勒的身世，从残本来看其中可能也掺杂着唱词，带有主观抒情性，是符合独白的定义的。第二幕弥勒以三十二相辨佛陀时，就是弥勒的大段独白，主要也是以唱词来进行的，抒发了对佛陀的崇敬之感，这同印度梵剧和中国戏曲对于歌唱语言的应用有着异曲同工之妙。话剧中基本上是以语言的自然形态存在的，而在这部作品或者说在梵剧、中国戏曲中它是以另一种形态存在的，就是歌。文本中语言的性格化也是比较明显的，尤其表现在尼丹那婆罗门、跋多利婆罗门、乔昙弥王后以及天中天佛身上。尼丹那婆罗门是四者中最为明显的，通过他前后语言的变化就可以明显看出这个人物的性格，尼丹那一出场在和别人的对话中，表现出很虔诚、很慈悲，而一旦自己的自己的欲求没有得到满足，立刻露出本来面目，言语恶劣刻度极具攻击性。观众通过语言的变化就可以判断出这是一个道貌岸然，贪婪无耻的人。我们还可以从跋多利婆罗门平和的语言中，看出他的善良与虔诚；从乔昙弥王后的语言中，感受到她母性的慈爱与执着；从天中天佛的语言中，感受到他的伟大与智慧。总体来说，吐火罗文《弥勒会见记》在语言上，也是比较贴合戏剧语言的。

第二节 吐火罗文《弥勒会见记》与梵剧

第三章中已经讲过，根据回鹘文《弥勒会见记》中的记载，《弥勒会见记》总共有三种文体：印度文、吐火罗文、回鹘文。现存的只有吐火罗文本和回鹘文本，印度文本是它们的源头。梵剧是世界上最古老的剧种之一，印度现存最早的戏剧就是佛教诗人马鸣的三部梵语戏剧残卷，它们出土于中国新疆吐鲁番地区，其中九幕剧《舍利弗》是我们所熟知的，同《弥勒会见记》一样也是描写佛教故事的，《舍利弗》主要描写舍利佛和目犍连皈依佛陀的故事。马鸣的戏剧残卷具

有古典梵语戏剧的大部分艺术特征：戏文韵散杂糅，有唱有说，梵语和俗语杂糅，地位高的角色说梵语，地位低的角色说俗语；剧中有戏剧性的丑角，起插科打诨的作用；剧中各幕的时间、地点可以自由变换；剧本有开场诗和终场献诗，有“上场”、“退场”、“幕间插曲”的舞台提示。从吐火罗文《弥勒会见记》的内容形式来看，同《舍利佛》很相似，据汉译佛经《马鸣菩萨传》中记载马鸣是中印度人，原本信奉婆罗门教，后来在辩论中败给了北印度的高僧，于是皈依佛教。前文曾提到过，弥勒信仰主要流行于西北印度，通过马鸣的戏剧著作来看，此时北印度也是存在不少佛教戏剧的，自称为Nātaka的《弥勒会见记》同梵剧是有很大联系的。吐火罗文《弥勒会见记》也具有不少古典梵语戏剧的部分艺术特征，如戏文韵散杂糅，有说有唱，唱词前都有曲调提示，如元杂剧中的宫调曲牌，这也是区分韵散文的重要标志；剧中有丑角的出现，就是出现在第一幕中的尼丹那婆罗门；有“幕间插曲”的舞台提示，剧中各幕的时间、地点可以自由变换。重要一点是在吐火罗文《弥勒会见记》明显标注着Nātaka一词，这个词语是梵语戏剧中对于戏剧的称谓。总的来说吐火罗文《弥勒会见记》这部作品更接近梵剧，因此这一节笔者将通过梵语戏剧的理论来分析吐火罗文《弥勒会见记》。

一、梵剧的概况

梵语戏剧在世界古老戏剧中占有重要地位，它以其独特的形式和魅力影响着东方的戏剧舞台，它承载着古印度的文化、政治以及人民的精神面貌，从现存的梵剧剧本及其戏剧理论来看，在当时的印度，它已是一门比较完美的舞台艺术，无论在化妆、道具还是音乐、形体都有其约定俗成的程式，在表演形式上日臻成熟。梵剧集各种艺术手段于一身，展现着美丽的图景和鲜明的人物形象。丰富的艺术形式之间相互配合、相得益彰，整个戏剧是非常饱满的。虽然这种古老的舞台艺术已经退出了历史舞台。但通过仅存的剧本以及婆罗多的《舞论》中，我们仍能从中窥视出其大致的风貌，感受到它的美。而梵剧的古老痕迹，现在也仍能见之于印度的传统文化中，今印度喀拉拉邦留存的库提亚坦姆就是古典梵剧的遗响。

梵剧和其他戏剧有一个重要的区别，同时这一区别也是梵剧的一个重要特点，那就是史诗母体，梵剧中的作品多取材于《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》这两大印度史诗。这两部史诗是在英雄颂歌的基础上形成的。不仅对戏剧，对整个印度文学产生了重要影响。它们的诞生深深地影响着印度人民的精神生活，成了支撑印度教文化的一双巨足，是后来的古典梵语戏剧和叙事诗创作的重要源泉。这同时也涉及到了梵语戏剧的起源问题。关于戏剧的起源问题，无论是西方还是东方，历来是一个重要的论争点。亚里士多德曾提出过摹仿说，酒神祭祀说、巫

术说等等。梵语作为一门戏剧艺术来说其起源和问题也是众说纷纭。但就其产生来看，仍同宗教有着密不可分的联系。戏剧的剧本本身就是一种叙事体诗，而诗这种文体包含丰富的节奏型和音乐性。在宗教祭祀的颂神娱神中，它同歌舞逐渐相融合。古人通过对诗、歌、舞这三种独特的形式来表达对祖先，对神灵的敬畏与颂扬。婆罗多的《舞论》中描述戏剧是梵天分别从四部吠陀[1]撷取戏剧因素——吟诵、歌唱、表演、情味而创造出来的。婆罗多来看，戏剧是一种产生于四部吠陀之后的综合性舞台表演艺术。

虽然宗教对戏剧的影响不可规避，但是在宗教仪式中，毕竟又不能称其为戏剧，其或有古梵剧之雏形，可又不能以偏概全。不过我们仍不能否认宗教在戏剧形成早期的作用。最早的戏剧可能宗教色彩浓厚，题材以神话传说为主，主题以颂神为主。马鸣的三部戏剧残卷就属于宗教戏剧。

有关于梵剧最为古老而又权威的戏剧理论著作是《舞论》(Natyasastra）又可称为《戏剧论》，作者相传为婆罗多牟尼。《舞论》现存抄本有南北之分，南传本有三十六章，北传本有三十七章。书中所使用的是传统的输洛迦诗体和阿利耶诗体，是散韵相杂的文体。学界对它的产生年代说法不一，但根据其内容来看，一般出现于公元一、二世纪，并定型于公元四到五世纪之间。《舞论》主要论述了戏剧的理论与实践，并且兼及舞蹈、音乐和语法、修辞，是对早期梵语戏剧实践经验的理论总结。“它自觉地把戏剧作为一门综合艺术对待，以戏剧表演为中心，涉及与此有关的所有论题。”[2]吐火罗文《弥勒会见记》自称为 Nataka，并且具有部分梵剧所具有的艺术特征，因此笔者将主要以《舞论》中的戏剧理论对这部作品做进一步的考量，以探究文本的戏剧性。

二、吐火罗文《弥勒会见记》中的味和情

情味论是梵语戏剧学的理论核心。《舞论》作者婆罗多牟尼利用食物之味来比喻戏剧之味：“正如各种调料、药草和原料的结合产生味，同样，各种清的结合产生味。”[3]进而他又讲到“味”具有可以品尝的特性：“正如思想正常的人们享用配有各种调料的食物，品尝到味，感到高兴满意，同样，思想正常的观众看到具有语言、形体和真情的各种情的表演，品尝到常情，感到高兴满意。”[4]余秋雨先生认为“情感是戏剧审美活动的动力，是各项审美机制间的媒介，又体现

[1] 四部吠陀是适应印度教祭祀仪式的需要编订的。《梨俱吠陀》是颂神诗集，供祭司吟诵之用；《娑摩吠陀》是颂神歌曲集，供祭司歌唱之用；《夜柔吠陀》是祷词和祭祀规则汇编，供祭司行祭之用《阿达婆吠陀》是巫术诗歌集，为巫师或祭司提供咒语。

[2] 黄宝生，梵语诗学论著汇编（上册）[M]，昆仑出版社，2008： 32

[3] 黄宝生，梵语诗学论著汇编（上册）[M]，昆仑出版社，2008： 45

[4] 黄宝生，梵语诗学论著汇编（上册）[M]，昆仑出版社，2008： 45

为整个审美活动的一个重要终结点。”[1]从审美接受角度来讲，情感体验是戏剧作为呈现给观众的舞台艺术不可或缺的组成部分，它直接影响着戏剧最终的艺术效果以及剧作家的审美预期，这种情感体验在婆罗多眼中就是观众通过演员的表演形式所品尝到的味道。“情”(bhāva)就是“味”得以产生的必然条件，可以是情境、人物、事件，也可以是动作或感情，由此“促成与各种表演相联系的味。”[2]

婆罗多给“味”（rasa）下的定义是：“味产生于情由（vibhāva)、情态(anubhāva)和不定情(vyabhicāribhāva)的结合。”[3]“婆罗多的《舞论》中认为共有八种味，即艳情味、滑稽味、悲悯味、暴戾味、英勇味、恐怖味、厌恶味和奇异味。”[4]大约公元八世纪开始，不少诗学家提出了第九种味——平静味，它对应着常情静。优婆吒的《摄庄严论》、欢增的《韵光》以及新护的《舞论注》等都确认了平静味。而后印度古典诗学学者般努达多、鲁波高斯瓦明分别在其著作中提到并论述了虔诚味。“《舞论》中与八种味相对的有八种常情：爱、笑、悲、怒、勇、惧、厌和惊。”[5]常情就是人的基本感情。婆罗多十分注重味和情的关系，他认为：“味产生于情。”“凡意义通过情由、情态以及语言、形体和真情表演而获得，它被称为情。”[6]情由是“指戏剧中的有关场景和人物。”[7]情态是“观众感受到的、产生各种意义的语言、形体和真情表演。”[8]不定情是指“随时变化的感情，用以辅助或强化常情。”[9]婆罗多认为“不定情引导各种具有语言、形体和真情的东西走向味。”[10]《舞论》中列出了三十三种不定情：“忧郁、虚弱、疑虑、妒忌、醉意、疲倦、懒散、沮丧、忧虑、慌乱、回忆、满意、羞愧、暴躁、喜悦、激动、痴呆、傲慢、绝望、焦灼、入眠、癫狂、做梦、觉醒、愤慨、佯装、凶猛、自信、生病、疯狂、死亡、惧怕和思索。”[11]除了常情、不定情外，还有八种“真情”(sāttvika)：“瘫软、出汗、汗毛竖起、变声、颤抖、变色、流泪和昏厥。”[12]真情是基于戏剧艺术的真性(sattva)提出的，它要求“由幸福或痛苦引起的感情应该逼真地如实表现。”[13]婆罗多将情味论作为梵剧舞台表演实践的理论核心，很大一部分基于接受美学的观点，从观众出发，强调了戏剧与观众相互关照的关系，更加注重戏剧的审美体验。其实作为东方戏剧体系一部分的中国戏

---

[1] 余秋雨，戏剧审美心理学[M]，四川人民出版社，1985： 226
[2] 黄宝生，梵语诗学论著汇编（上册）[M]，昆仑出版社，2008： 52
[3] 黄宝生，梵语诗学论著汇编（上册）[M]，昆仑出版社，2008： 45
[4] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 41
[5] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 42
[6] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 42
[7] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 42
[8] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 42
[9] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 42
[10] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 43
[11] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 43
[12] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 43
[13] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 43

曲，也是在这方面煞费苦心的，插科打诨的语言，婉转的唱腔以及各种程式动作，无不注重对于观众的感情调动，使观众更好地体味到剧情曲意。吐火罗文《弥勒会见记》这部自称为 Nataka 的作品，不仅拥有古典梵剧的部分艺术特征，同时还呈现着味和情。

第一幕的味和情主要表现在跋多利婆罗门和尼丹那婆罗门的矛盾冲突上。跋多利婆罗门向无助的人们布施尽了他所有的财产，因此当他再面对尼丹那婆罗门索要五百金币的要求时只能说："…我希望能够圆满地实现我的愿望。十二年来，我布施了我所有的（财产。）…现在我甚至连五个铜板都拿不出来。我怎么能给得了你五百金币呢？"[1]起初尼丹那婆罗门还是面带悲伤好言相求："可怜可怜我吧，师父！给我这急需的五百金币吧，以便我能偿还债务。我从很远的地方走了很久来到这里。如果您不给我钱，那些有钱人将会把我关进牢狱的！"[2]当他得知跋多利婆罗门无法满足他的要求是立刻露出了贪婪无耻的嘴脸："你这个无知的糟老头！如果你给我钱，我将会实现你伟大的愿望。但是如果你不给我‖In the samakkore[tune]某种曲调‖在一周内…我诅咒你的心将会破裂。在第七天，带着悲伤和疼痛，我诅咒你的头将裂成七块。当心，你这个无耻的老头！"[3]跋多利婆罗门因此陷入了悲伤"跋多利被尼丹那婆罗门诅咒。整夜都在悲伤。为什么那个婆罗门说我的头要裂成七瓣？他不可能成功的。…心的……。在第七天，我的头会裂成七瓣。…那些异教徒会说：十二年来，跋多利完成了布施，却变成了七瓣，…那些异教徒会说：这就是布施的结果，他的头……"[4]观众通过第一幕的内容已经充分了解到了跋多利婆罗门的为人，一位心地善良的人反而遭到了这样恶意的诅咒，并使他陷入了悲伤之中。这部分内容就充分表现出了悲悯味，使观众体验到了常情悲。婆罗多认为悲悯味"通过诅咒的折磨、灾厄、与心爱之人分离、失去财富、杀害、囚禁、逃跑、打击和落难等等情由产生。"[5]这部分内容是符合婆罗多对于悲悯味的定义的，跋多利婆罗门乐善好施，施舍掉自己所有家财，本应该受到所有人的赞许，但是就是因为没能满足贪婪的尼丹那婆罗门的要求便遭受到其恶毒的诅咒，自己陷入了悲伤，这些就是情由。虽然这部分有不少残缺内容，但是可以体会到跋多利婆罗门是在哭泣中说出悲伤的话的，哭泣是情态，而对于诅咒的恐惧、忧虑、流泪等是不定情，悲悯味也就是同过上述情由、情态和不定情体验出来的。

吐火罗文《弥勒会见记》涉及到佛教内容，因此这部作品中的味和情并不是很多。婆罗多《舞论》中讲的八种味和八种常情，也并不都适合这部作品，《弥勒会见记》所主要包含的味，是优婆吒、欢增和新护等人提出的平静味（′sānta）。

---

1 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.6.　YQ1.16　1/2[recto]
2 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.6.　YQ1.16　1/1[verso]
3 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.6.　YQ1.16　1/1[verso]
4 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.6. Ⅰ.7.　YQ1.15
5 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999：　46

欢增说："确实存在一种平静味。它的特征是因灭寂欲望而快乐。正如古人所说：'尘世的感官快乐，天上的无限快乐，都比不上灭寂欲望而获得的快乐的十六人之一。'"[1]平静味产生于常情静('sama)，它的情由是认识真谛、摒弃情欲和心地纯净等等情由。克制、守戒、禅定、专注、敬奉、怜悯众生和特殊形相等是表现平静味的情态。在净修林中获得净化、忧郁、回忆、满意、瘫软和汗毛竖起等等是不定情。从第二幕弥勒会见天中天佛和第三幕佛母乔昙弥王后向佛陀献佛衣等内容来看，无论是语言还是戏剧冲突，整体看来都给人一种平心静气之感。天中天佛通晓真谛、怜悯众生，弥勒摒弃情欲、心地纯净，慈爱善良的乔昙弥王后表现出的专注和敬奉，使观众或读者都感受到了平静味。在回鹘文本中吐火罗文本没有的内容，也大都表现出了平静味。新护的《舞论注》中有这样一段论述："有诗为证：内心追求解脱，旨在认识真谛，导向至高幸福，这称作平静味。内心隔绝知根，有益众生幸福，这称作平静味。"[2]除了平静味，印度古典诗学家还提到了虔诚味，其实平静味和虔诚味都同宗教有着密切关系。"佛教通过认识"四圣谛"[3]寻求解脱。弃世、摒欲、禅定和心灵宁静这些特点反映在戏剧或其他文学中，就成了平静味。"[4]《弥勒会见记》这部作品反映的是佛教内容，因此更多的表现出了平静味。回鹘文本中第二十至二十五品还详细介绍了大小地狱，这里所展现出的是恐怖味，恐怖味产生于常情惧。

《弥勒会见记》虽然是一部宗教戏剧，但是它所包含的味和情并不单一，作者注意利用其他的情味来调和戏剧氛围，可见作者是很注重剧作本身的审美体验的，通过不同的味来调动观众的感情，展示出了戏剧的美感。

三、梵剧的戏剧类型、戏剧情节同吐火罗文《弥勒会见记》的联系

婆罗多在《舞论》中将戏剧分成十类，并称其为十色。胜财在其戏剧学著作《十色》中讲："戏剧(nātya)是模仿各种情况。由于它的可见性，被称作'色'(rūpa)。由于它的展现性，被称作'有色的'(rūpaka)。"十色就是对梵语戏剧的总称。梵剧的十种类型分别是：传说剧(Nātaka)、创造剧(Prakarana)、神魔剧(Samavakāra)、掠女剧(Ihāmrga)、争斗剧(Dima)、纷争剧(Vyāyoga)、感伤剧(Utsrstikānka、笑剧(Prahasana)、独白剧(Bhāna)和街道剧(Vīthī)。这些戏剧分类是婆罗多通过四种戏剧风格划分出来的，这四种风格是崇高、雄辩、艳美和刚烈。在这十类戏剧中，"传说剧"一词的梵语原文是 Nātaka，胜财认为传说剧是一切戏剧的原型（或本源），因此 Nātaka 也用作梵语戏剧的通称。吐火

[1] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 56-57
[2] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 57
[3] 四圣谛即苦谛、集谛、灭谛和道谛
[4] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 66

罗文《弥勒会见记》题目的原文是 Maitreyasamiti-Nōtaka，两者在称谓上是相同的。这就为我们研究吐火罗文《弥勒会见记》提供了一个重要线索。从《弥勒会见记》的内容以及风格上来看，同它相接近的就是传说剧，在戏剧情节、结构、角色等方面两者是相联系的。传说剧以著名的传说、著名的高尚人物作为情节和主角，由幕和插曲组成，描写的是神灵庇护的刹帝利家族的事迹。因为"油滴"[1]会出现在各种情况中，所以剧作家在传说剧中分幕。一幕结束时，"种子"[2]并不结束，剧作中的情节始终要充满油滴。剧中主角的行为应直接展现于各种情况之中，每一幕要依据剧情和味来定。同时传说剧还注重对幕间插曲的运用，如果一天之内的所有活动不能在一幕中容纳，就可以通过幕间引入插曲作为提示，同样，一月或一年之内的所有事件也可以通过幕间插曲提示。另外剧中人需要长途旅行时，也是要放在幕间的。通过插曲在"关节"[3]中进行缩简。关于传说剧还有很多特点，之所以之举出上述这些，主要是因为以上这几个特点同吐火罗文《弥勒会见记》残卷有很大联系。

尽管吐火罗文《弥勒会见记》同梵语戏剧在语言上不同，但是根据它的内容、情节上来看，《弥勒会见记》的作者有意识地遵循了传说剧的这一套路。首先在选材上《弥勒会见记》是以著名的佛教故事为情节，以佛教中的著名人物弥勒为主角，在情节人物选择上，确定了人们耳熟能详的传说和人物。虽然它是以弥勒修行成佛的故事为主，但是也涉及到了国王的事迹，如商佉王等。其次吐火罗文《弥勒会见记》较为完整的第一、二幕，每一幕结束时，推动下一情节发展的原因，也就是"种子"，并没有结束。第一幕结尾主要讲在被恶语诅咒的跋多利婆罗门陷入苦恼时，天神向他传达了天中天佛现世的消息，跋多利婆罗门起了会见天中天佛的愿望，为第二幕派弟子去会见天中天佛作了铺垫。第二幕结尾讲得到果报，并成为僧人的弥勒等人，去各地行善布施。虽然第三幕大部分和第二幕没有直接关系，但最后弥勒和阿耆多的出现是和前一幕最后是有关的。因此第二幕的种子也没有结束。剧中所有的情节，都充满维系情节发展的因素，也就是"油滴"，后文将进行分析，这里暂不叙述。再次，前文分析了这部作品所展现的味和情，是以平静味为主，同时第一幕也出现了悲悯味。根据平静味的特点，整个作品让人有平心静气之感，没有激烈的戏剧冲突，剧情的安排也基本上是以平静味来定的，第一幕由于剧情的需要，出现了尼丹那婆罗门和跋多利婆罗门的戏剧冲突，产生了悲悯味，一来是要调节戏剧气氛，二来是推动情节的发展。最后，吐火罗文《弥勒会见记》同样注重对幕间插曲的应用，由于这部作品是残损相当严重，目前标明幕间插曲的只出现在了第一幕开头，但是根据内容来看，幕间插曲或不只这一处。第一幕天神雪山和圆满的对话内容是作为幕间插曲的，这段幕

[1] 梵语戏剧术语，是维系情节发展的因素
[2] 梵语戏剧术语，指情节发生的原因
[3] 梵语戏剧术语，情节有开头、展现、胎藏、停顿和结束五个关节

间插曲可以说是故事的一个引子，引出了剧中的主要人物和主要事件。此外，第二幕中弥勒等人会见天中天佛的途中，运用了大量的歌曲或舞蹈场面描写一路发生的事，这属于传说剧中的长途跋涉，这一场面是很写意的，并且这绝不是发生在一天的活动，因此第二幕这段内容很可能是作为幕间插曲出现的。通过这些相近的特征来看，可以看出《弥勒会见记》同梵语戏剧是有联系的，并且《弥勒会见记》本身还有一个印度文本存在，虽然这个文本还没有出土，但是通过吐火罗文本来看，印度文本应该同梵剧的联系更加紧密。

情节在梵语戏剧理论中同样具有很高的地位，婆罗多在《舞论》中将情节结构的安排划分的很细，他认为情节分为主要情节和次要情节两类，主要情节与主角最终达到的成果相连，次要情节则为用来辅助主要人物获得成果。主角达到成功的行动过程又分为五个阶段：开始、努力、希望、肯定和成功。而这一情节中同时具有种子、油滴、插话、小插话和结局这五个元素。“开始”同“种子”有关，主角产生获得成果的愿望，这一阶段“种子”开始在情节中撒播，发展成果实，这也就形成推动情节发展的因素。由于吐火罗文本残缺较为严重，因此分析情节时就要结合回鹘文本的内容。

吐火罗文《弥勒会见记》的主角是尊者弥勒，从这部作品的完整内容来看，弥勒最终要成为未来佛，这就是戏剧中的成果。作品中所有的情节也包括回鹘文本中的情节，基本上都在为这一主要情节服务。吐火罗文本第一、二幕中，跋多利婆罗门召开布施大会，他同尼丹那婆罗门的冲突以及宝贤和满贤带来天中天佛现世的消息，弥勒等弟子受老师之托拜见佛陀等这些情节中充满了推动主要情节发展的“种子”如跋多利婆罗门布施掉所有财产，跋多利婆罗门受到尼丹那婆罗门诅咒，宝贤和满贤带来好消息等，弥勒也得到天神的启示这些“种子”促使情节发展到最后弥勒产生会见天中天佛并皈依佛门普救众生的愿望，这样开始阶段就初步形成了。

第二阶段称为努力，主角在追求成果，但还未获得，此时渴望至极。第三阶段称为希望，就是愿望成果开始初见端倪。通过吐火罗文本和回鹘文本相结合来看，这两个阶段在《弥勒会见记》并不能很清楚的区分开来，但是主人公弥勒的努力与希望是在能够在剧本中展现出来的，如弥勒经过长途跋涉见到天中天佛，听天中天佛说法并自愿成为僧人，而后他到各地去行善，在回鹘文本中又出现“菩萨降生”、“走向菩提树下”、“弥勒得道品”、“转法轮”等内容，详细内容在第三章已经总结过，这里不做赘述。这些都在描写主人公弥勒为获得最终成果所怀有的希望和做出的努力。第四阶段就是肯定，讲观众通过情态，可以发现主角可能能达到成功。在《弥勒会见记》这部作品中始终贯串着“肯定”的内容，无论是天神之间的对话，还是天中天佛亲口所述以及尊者弥勒出家以及普救众生的决心，都在说明弥勒最终一定会作为佛陀的继承人成为未来佛以拯救苍

生。最终的结局，也就是最后一个成功阶段，弥勒得成正果。

插话是作为次要情节出现的，但是要像主要情节那样处理。《弥勒会见记》中乔昙弥王后向天中天佛献佛衣这段情节，占了吐火罗文本第三幕的大部分，这部分内容同尊者弥勒成为未来佛这条主线联系并不大，但是可以看出作者是将其作为主要情节处理的，这是一部佛教作品，而乔昙弥王后献佛衣也是重要的佛教故事，因此剧作家有意识的将这部分内容作为插话出现的，为了不是整个情节断裂，这故事之前就提到了弥勒将成为佛的继承人的信息，并且在第三幕最后出现了有关弥勒的内容，可见剧作家通过“油滴”又将故事拉回到主要情节上来，“油滴”就是用来维系情节发展的。

虽然这部作品并不是完全遵照梵语戏剧理论来创作的，但我们是可以在其中发现梵语戏剧的痕迹的，这些痕迹同样还表现在语言与角色的应用上。

四、从梵剧理论角度看吐火罗文《弥勒会见记》中的语言与角色

戏剧所使用的都是诗化的语言，梵剧中散韵杂糅，除了角色间的对话外，更多的就是表达感情的唱词，都属于梵语诗歌。《舞论》中对于诗律、诗相记叙很多，但是由于语言方面的限制，对于涉及到吐火罗文《弥勒会见记》具体语言的诗律、诗相，还只能有待于这方面的专家学者做深一步的解读，因此这里只从戏剧语言的角度分析这一文本。梵语戏剧家十分注重对于戏剧语言的运用，语言作为戏剧表演中的一大要素，是戏剧的身体；观众通过语言了解剧情，体会剧意，并由此品尝到味。婆罗多在《舞论》中是这样评价戏剧语言的：“应该对语言下功夫，因为语言是戏剧的身体。形体、妆饰和真情都展示语句的意义。在这世上，语言构成经典，确立经典。因此，没有比语言更高的存在，它是一切的根由。”[1]吐火罗文《弥勒会见记》是散韵杂糅的文体，可以通过其中的曲调区分出来，前文曾提到过，并对这些曲调进行了总结。总体来看，这部作品同样运用了大量的诗化语言，通过译本来看，作品中的语言很讲究，也十分优美，虽然是宗教作品，但不会使人有晦涩之感，从中可以体会到作者是注意调动观众情感的，其中还出现了类似的舞蹈场面，主要集中在了第二幕弥勒等弟子在会见天中天佛的路上的情节中，这些元素配合着味和情来安排情节，给观众以丰富的审美体验。“《舞论》的第二十六章中，婆罗多提到了四种特殊的语言表演方式：空谈、独白、密谈和私语。”[2]在吐火罗文《弥勒会见记》中使用比较多的就是独白（ātmagata）和密谈（apavārita），婆罗多对这两种语言表演方式的定义分别是：“独白（ātmagata），是出于狂喜、沉醉、疯癫、激动、忌恨、恐惧、惊奇、愤怒或悲

---

[1] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 119
[2] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 131

伤，一个人独自说话，表白内心的思想和感情。”[1]《弥勒会见记》第一幕中布施大会结束后跋多利婆罗门看着自己年迈的身体，感叹岁月的流逝，这里有一段独白：

“3. …这训导支撑着跋多利婆罗门挺立着。随后跋多利婆罗门……看着他的身体。4. …（担心并说）：很显然你是令人厌恶的（？），从我出生到六十岁时，5.（…我的力量，血肉，筋骨都在增长），从我七岁直到一百二十岁，日复一日，年复一年。6. …岁月带走了我的力量，遮蔽了我身体的光彩。‖7. …我将流放我自己……啊，因为这些好运和这些善良的人。”[2]

这一幕随后在跋多利婆罗门遭到尼丹那婆罗门诅咒后，感到悲伤，也出现了他的一段独白：

“5. 为什么那个婆罗门说我的头要裂成七瓣？他不可能成功的。6. …心的……。在第七天，我的头会裂成七瓣。7. …那些异教徒会说：十二年来，跋多利完成了布施，却变成了七瓣，8. …那些异教徒会说：这就是布施的结果，他的头……[3]

第二幕中尊者弥勒见到天中天佛后，心中十分欣喜，随后是他的一段独白，这段独白主要是以唱词为主，出现了一个曲调。

“6. ///这位是天中天佛导师！同时，他想起了对跋多利婆罗门做出的承诺，快乐 7. ///看，多么美好啊！‖In the Bahudantāk[tune]某种曲调‖没有任何疑问，这位就是天中天佛导师，他的毛发是多彩的；在他的头顶上有肉髻；8. ///他的眼睛是蓝色的；他有着梵天一样的声音；他的舌头柔且宽；能够区分种味道；他的下颌像狮子的一样；b. 1. ///他对他曼妙的双肩产生了极大的敬意。高大挺拔的身材；好像他的两肩之间是被雕刻出来的；七处突出的地方；健康的皮肤；2. ///直立的毛发；生殖器的痕迹；丰满的身体；不弯曲身体可以碰到膝盖；像 aineya-deer 的……3. ///指间如网；柔软的手掌和脚底；足跟细长而又漂亮；他的手掌和足底布满了轮印；4. ///在她的全身有三十种好，充分发展，的确优秀完美。”[4]

在介绍天中天佛形象的同时，主人公弥勒也表达了自己的崇敬之情。残本内容比较多的独白大体为这两处。

“密谈（apavārita）是谈论秘密。”[5]主要体现在天神宝贤和满贤关于天中天佛现世的对话中，其中透露出尊者弥勒将要离家会见天中天佛的秘密，此时根据剧中情节来看，跋多利婆罗门也是应该在场上的。

“2. 宝贤说：啊，我的兄弟满贤！为什么多闻天王让我们把天中天佛显世的

---

[1] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 131
[2] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.4. YQ1.28 1/1[verso]
[3] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.7. YQ1.15 1/2[recto]
[4] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅱ.10. YQ1.12 1/2[recto] 1/1[verso]
[5] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999： 131

消息告诉跋多利婆罗门。3.满贤说：佛陀已经看到尊者弥勒将会出家为僧 4.宝贤说：……不让我们直接告诉？满贤说：是帝释天派给我们的重要差事。5…（净居天诸神）仅仅告诉了梵天。梵天告诉了因陀罗，然后因陀罗告诉了 6.多闻天王：无论如何，要使跋多利婆罗门完全了解天中天佛的显世；并且 that this one indeed in this way…7. …尊者弥勒很快回来到天中天佛这里。‖宝贤说：我知道了，我懂了。8. …一旦尊者弥勒知道这些，他也将离家到天中天佛那里去。那…1/1[verso]b.1. …痛苦将会光临跋多利，他的心会爆裂，热血从他的喉咙里喷出。因此…2.（满贤说：…看！）这就是跋多利婆罗门的家。‖宝贤说：去告诉跋多利，我 3.去告诉尊者弥勒。因陀罗和四天王将依照命令离开神界以极大的敬意拜伏于他的脚下。”[1]

从目前残本情况来看，这部作品的特殊的语言表演方式主要体现在这两方面，除了这些元素，其中的修辞方式也是值得我们去考量的。

剧诗中应用的修辞方式，在梵语戏剧中被称为庄严（alankāra），婆罗多在《舞论》中论述了四种庄严：明喻、隐喻、明灯和叠声。吐火罗文《弥勒会见记》残本中的修辞方式，目前从译文看来更多的是明喻，婆罗多对明喻下的定义是；“依据性质或形态相似，与某物相比。”[2]他同时将明喻分为赞美明喻、责备明喻、想象明喻、相似明喻、部分相似明喻五类。吐火罗文本中的明喻集中出现在第二幕中，有两处对于天中天佛三十二吉相的描述，以及其他一些地方使用了明喻。现列如下：

“4.看他是否有三十二吉相，这是我曾经在讲学时描述过的。如下：他的足底像镜面一样平坦；5.他的手掌和脚掌有法轮的印记；他的手指细长像油灯细细的火焰一样。6.他的足跟微薄；他的手掌和脚掌像丝绸一样光滑柔软；指间周密如网；他的脚背又高又直；像那些 the aineyaking of animals.7.他的小腿；直着身子，他的双手能够碰到膝盖；如大象般藏阴；像一棵 8.榕树一样，比例匀称，他的身高和两臂一样长，并且反过来也一样；全身的毛发是直立的；一绺独特的II.5.　YQ1.141/2[recto]a.1.毛发朝右打弯；同他的皮肤相得益彰；七个突出的地方 2.像雕刻在两肩之间；他身体的上部分……；他的身体又大又直；井字形的肩部 3.四十个牙齿；///洁白的犬齿；狮子般的下颌；能够 4.辨别出各种味道；///像梵天一样的声音；蓝色的眼睛；睫毛像牦牛的毛一样；5.一个肉髻长在他的头上；在他的眉毛之间有一簇白发。如果这所有的三十二种好，在他的全身都能找到，……”[3]

“5.///已经去……‖须夜摩天说：还有中印度的人们，……像一朵云”[4]

---

[1] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅰ.7.　YQ1.15　1/2[recto] 1/1[verso]
[2] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999：　124
[3] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅱ.4. YQ1.8 1/1[verso] Ⅱ.5. YQ1.14　1/2[recto]
[4] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分Ⅱ.8.　YQ1.6　1/2[verso]

“5.///被一个光环所环绕……，苗条得像初三的新月一样。”[1]

“4.///并且代之以僧人的模样。随后三千大千世界像在水面上一样颤动。”[2]此处应该属于隐喻，婆罗多对隐喻的定义是：“观察形象，依据可比的性质，与各种事物相连。”，他认为隐喻不同于明喻的就是需要观众从诗中以及世间生活中去把握。

“5.///整个天空中出现了无数天神—他们犹如面纱般遮蔽了天空；在孤绝山上，”[3]

“3.///天中天佛导师犹如优昙花般在一些地方显世。”[4]

《弥勒会见记》残卷中的修辞方式大体如此，下面再来探讨一下角色问题。

梵语戏剧中的角色划分比较严格，通常将剧中人物以品质分为上、中、下三等。男性上等人物的性格特征是：“控制感官，富有智慧，精通各种技艺，谦恭有礼，庇护弱者，熟悉各种经典，稳重，仁慈，坚定，乐善好施。”[5]男性中等人的性格特征是：“精通世俗行为，熟悉各种技艺经典，具有智慧和甜蜜。”[6]男性下等人物的性格特征是：“言语粗鲁，品德恶劣，本性卑贱，智力低下，动辄发怒，加害于人，背叛朋友，恶语伤人，忘恩负义，游手好闲，贪图女色，喜爱争吵，阴险狡诈，作恶多端，多人财富。”[7]女性上等人物的性格特征是：“性情温柔，不轻浮，面带微笑，不刻薄，善于听取德者之言，含羞，文雅，甜蜜，天生美貌和美德，稳重，坚定。”[8]女性中等人物也具有以上的品质，但是并不充分，同时也有缺点，女性下等人物的性格特征则同男性下等人物相同。《弥勒会见记》中的主要人物的性格特征是比较符合梵剧中对于人物品质的要求的，仁善虔诚跋多利婆罗门、慈爱聪慧的尊者弥勒以及博智伟大的天中天佛所具有的品质是属于男性上等人的。而纯洁慈爱的乔昙弥王后同样具有女性上的人物的品质。另外，婆罗门又将上等同中等的男性角色分为坚定而傲慢、坚定而多情、坚定而高尚和坚定而平静这四类。《弥勒会见记》中的男性角色，基本上都属于坚定而平静这一种，“坚定而平静的男主角‘是婆罗门等等，具有男主角的共同品质’”。[9]这也是符合宗教戏剧的本质的，且与从这部作品中感受到的平静味是相通的。

作为一部宗教戏剧，《弥勒会见记》中并没有出现明显属于下等人的角色，虽然尼丹那婆罗门可以说是偏于这类角色，但是笔者更愿意将其放置于丑角的范

---

[1] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分II.13. YQ1.31 1/1[verso]
[2] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分II.14. YQ1.33 1/1[verso]
[3] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分II.14. YQ1.33 1/1[verso]
[4] 译自季羡林先生的《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释》英文部分II.15. YQ1.43 1/1[verso]
[5] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999：109
[6] 同上
[7] 同上
[8] 同上
[9] 黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999：110

畴中。丑角在梵剧中具有比较高的地位，在现存的多数梵剧中，都配有这个角色，俨然成为了一个惯例，甚至于成为判断是否为梵剧的一个重要标准。丑角出现较早，马鸣的《舍利弗》残卷中就已存在。丑角一般出身高级种姓婆罗门，是其貌不扬，插科打诨的角色。这种丑角的艺术起源至今尚不明确，有起源于早期民间戏剧的假说，这种假说认为民众创造这一角色是为了讽刺贪婪的婆罗门祭祀；还有一种假说认为与印度早期的巫术宗教有关。关于丑角的起源问题，现在还无法确证，但是根据众多梵剧来看，这一角色是固定出现的，并且身份为婆罗门。《弥勒会见记》中的丑角就是尼丹那婆罗门，我们可以通过他的言语以及行为举止判断出来，从他出场时的哗众取宠，蹩脚的理论到他面对跋多利婆罗门时表现出的贪婪，无不将其推向丑角的地位。《弥勒会见记》中的这一人物的出现，同样为我们考量这部作品是否为戏剧提供了重要的依据。从梵语戏剧的角度来看，《弥勒会见记》中的角色是比较完整的，也是同梵剧相接近的，而丑角的出现，更为证明其为戏剧画上了重要的一笔。

第五章 从吐火罗文《弥勒会见记》到回鹘文《弥勒会见记》之启示

第一节 回鹘文《弥勒会见记》文本研究

回鹘文《弥勒会见记》的出土时间早，数量多，并且回鹘文《弥勒会见记》保存较为完好，内容丰富，突厥回鹘语方面的专家学者也比较多，因此现当代学者对于回鹘文《弥勒会见记》的研究是相对充分的。同时由于吐火罗文本内容残缺程度较大，回鹘文本也成为了研究吐火罗文本内容的重要依据。虽然回鹘文《弥勒会见记》在内容上同吐火罗文本大体一致，但是不能将回鹘文本简单归之于戏剧之列，这一文本还是有着自身的特质的。

一、《弥勒会见记》的回鹘文本不同于吐火罗文本

根据回鹘文本《弥勒会见记》中的记载，我们得知这部作品是由吐火罗文本《弥勒会见记》译成的，但是从两个文本各自的内容上来看，译者并没有完全依照吐火罗文本的内容翻译过来，而更多的是依据需要编译而成的。首先从故事内容上来看，回鹘文本残卷共有二十八章的内容，虽然也存在一些残缺，但从故事上来讲是相对完整的。吐火罗文本残卷只有一、二、三、五四幕内容，其中第五幕残损严重，内容极少。其余三幕在故事内容上同回鹘文本大致一样，且大部分故事内容是相对应的。故事中出现的人物，无论是主要人物还是次要人物，名字基本上都是相同的。其次从结构形式上来看，回鹘文本中没有“Nātaka”这一称谓，这个名词是梵语戏剧中的一个重要标志。吐火罗文中“幕间插曲终”这样的舞台术语也没有出现在回鹘文本中，最重要的一点是，吐火罗文本残卷中出现的三十五支曲调没有出现在回鹘文本中，这些曲调是《弥勒会见记》作为戏剧文本的一个重要证据。当然，我们可能会认为回鹘文本的译者并不是依照现存的吐火罗文本译制的，因为《弥勒会见记》有三种语言文本，印度语、吐火罗文和回鹘文，每一种文本都不只有一个抄本，因此会造成现存两个文本之间的差异。但是从两个文本的文本性质上来看，这种差异绝不会是这么简单。因为《弥勒会见记》

作为“Nātaka”的重要标志就是这些舞台术语和这些带有情感色彩的曲调，失去这些东西，将动摇其作为戏剧的地位。译者如不是根据自己的需要进行翻译，是不会将这些重要结构形式忽略而去的。因此将回鹘文本《弥勒会见记》同吐火罗文《弥勒会见记》的文本性质等同起来是欠妥当的。

回鹘文《弥勒会见记》在每一章前都注明了接下来故事发生的地点，这是从其自身来看同吐火罗文《弥勒会见记》的重要区别。但无论如何从回鹘文本上来看，是有着去戏剧化的痕迹的，而这种去戏剧化却又是不自觉的。在很大程度上，是译者根据宗教传播的需要，对这部作品进行的有意编译。这又可能出现两种情况：一、我们通过回鹘文本《弥勒会见记》中的记载可以知道，回鹘文本是智护戒师由吐火罗文本译成的。这位佛教大师可能更注重的是《弥勒会见记》这部作品的内容而非形式，他想传播给人们的是弥勒不朽的事迹，将其作为一部经书来对待，因此他在翻译的过程中舍去了代表戏剧舞台术语和曲调，留下了故事内容，而为了作品的完整性又在每一章前加进了故事发生的地点。二、译者根据便于进行宗教传播的需要，适当的对原作进行编译，每一地区有不同的文化艺术特征，所以不同的文本对应的是不同的受众群体，《弥勒会见记》的印度文本和吐火罗文本是戏剧的形式，而这两种文本流传地区的人们是接受的，是符合他们的审美意味的。而到了高昌回鹘汗国，便要以崭新的艺术形式，展现给那里的观众，同样也要符合他们的审美意味。世界突厥学家葛玛丽（Annemarie von Gabain）在其 1961 年发表的著作《高昌回鹘王国 850——1250》一书中在谈到文学艺术中讲道：“前面提到的回鹘文本子《弥勒会见经》可以说是【回厥】戏剧艺术的雏形。在民间节日，如正月十五日【回鹘】善男信女云集寺院，他们进行忏悔、布施，为死去的亲人举行超度，晚上听劝喻性的故事，或者欣赏演唱，挂有连环画的有声有色的故事。讲唱人（可能由不同的人扮演不同的角色）向人们演唱诸如《弥勒会见经》之类的原始剧本，或者讲说某法师同其学生关于教义的对话。这种宗教讲唱文学，布施学院式的枯燥教条，而是由通晓经纶（sāstɣas）的人用生动地语言写成，从而达到向群众宣传的目的。”[1]这一部分内容是葛玛丽先生在讲说唱文学时提到的。新疆这一地区在古代其说唱艺术是很繁盛的，当《弥勒会见记》传布到这一地区是，发生相应的改变是可能的，在这一过程中不自觉地消解了原有的艺术样式，而《弥勒会见记》本身所具有的艺术特质，又不能掩盖其戏剧性的流露，从而又影响了这一地区新艺术的发展。

[1] 葛玛丽（Annemarie von Gabain）著，耿世民译，高昌回鹘王国 850——1250[M]，新疆大学学报，1980 年第 2 期

二、回鹘文《弥勒会见记》与讲唱文学

耿世民先生在研究回鹘文《弥勒会见记》的过程中，几次改变了对这部残卷的文本性质的看法，耿世民先生在早期的研究中认为，回鹘文《弥勒会见记》是一种原始剧本。他认为有三方面原因可以确定文本残卷的剧本性质：一、回鹘文《弥勒会见记》在每一幕前都用红墨标写出了演出场地。二、回鹘文《弥勒会见记》的内容采用的是对话式文体，这也说明是用来演出的。三、吐火罗文《弥勒会见记》的出土也为其为戏剧提供了佐证，根据回鹘文本中的记载，其正是自吐火罗文本翻译而来，并且吐火罗文本书名本身就是Maitreyasamitināṭaka即"弥勒会见记戏剧"。但是经过而后的研究发现，《弥勒会见记》的回鹘文本和吐火罗文本在结构形式上还是出入很大的。回鹘文本在内容上使用对话体，故事中也充满着戏剧性的矛盾和情节，在人物刻画上也是有血有肉，但是吐火罗文中的重要的戏剧用语已经在回鹘文本中找不到了，回鹘文本的戏剧性也因此受到了学界的质疑。耿世民先生后来则开始倾向于回鹘文《弥勒会见记》是戏剧雏形的观点，他认为这一文本大致相当于敦煌出土的变文、汉文变相文体或是僧侣俗讲、以图讲故事。

回鹘文《弥勒会见记》的出现并不是偶然的，其本身就是一个宗教与艺术并行发展的过程，两者交互影响，改变着《弥勒会见记》的原貌。就像《西厢记》一样，同样的故事同样的主人公，但作者却以不同的艺术方式呈现世人，这就有了董解元的《西厢记》诸宫调和王实甫的元杂剧《西厢记》。目前学界对于回鹘文本的认识大体有三种，一、原始剧本。二、戏剧雏形。三、叙事的讲唱文学。其实无论哪一种观点都不能全面的概括这部作品的性质，因为文本中都能找出与之相矛盾的地方，正像前文讲到的，回鹘文《弥勒会见记》应以宗教传播为主要目的，他现有的这种文体形式，更多的是符合高昌回鹘民族地区人们的审美旨趣，这样的形式得到的是这一地区的文化认同，而我们在考虑这部作品时通常会以我们对一门艺术的思维定势去考虑，也就是说对于同一时期的回鹘人来说，这是他们所特有的民族艺术，他们可以管他叫戏剧，也可以管他叫说唱。如果硬要说是哪一种文体的话，从整个西域地区的地域文化来讲，回鹘文《弥勒会见记》更接近于讲唱文学。

古代西域地区，宗教盛行，伴随着多种多样的艺术形式，讲唱文学就是其中最重要的一种，它在传播宗教思想的同时成为了西域人民文化生活中不可缺少的一部分。讲唱文学中的故事通俗易懂，明白晓畅，便于传播与理解。讲唱文学通常是散韵相间的文体，讲和唱相互间杂。郑振铎先生认为"这种体裁，原来是从印度输入的。最初流行于庙宇里，为僧侣们说法、传道的工具。后来乃渐渐的出

了庙宇而入于'瓦子'(游艺场)里。"[1]讲唱文学是一个多种艺术形态综合起来的总称，有众多门类。郑振铎先生将它分为五类：变文、诸宫调、宝卷、弹词、鼓词。变文是讲唱文学最早的称谓，讲唱文学中的很多门类都同变文有着莫大的关系，其中宝卷同变文的亲缘关系最近，它的歌唱方法和体裁几乎也同变文相同。变文在讲唱文学中资格最老、代表性也最强，它发现于敦煌文书中，是在中西文化交汇中出现的。无论是在地域文化还是艺术形式上来讲，变文同回鹘文《弥勒会见记》都是相接近的，因此可以变文作为一种视角来看回鹘文《弥勒会见记》。

对于变文含义的理解，很多学者都有着独特的见解，最常见的是从散文向散韵相间的说唱体转变的来解释。还有的认为是一种文学形式向另一种文学形式的转变。从佛经转变为通俗讲经文也是解释便问的一种说法。美国宾夕法尼亚大学的梅维恒（Victor H. Mair）教授在其著作《唐代变文》以一种不同的角度来看待变文，他认为"变是故事的某一时刻和场所或一系列时刻和场所的再现（无论是文字的、绘画的还是雕塑的。）"[2]因此变文是同绘画有关系的，甚至有学者认为变文就是"变相"之文。唐代寺院盛行讲经、俗讲，寺僧通过讲唱经文故事来宣讲教义，受到民众的欢迎。同时，在讲唱过程中，会辅以图画，这些图画是根据经文故事内容而绘制在佛舍壁上的，又被称为"变相"。不过无论是哪种见解，都不能否认变文同佛教之间的关系。

"变文"是用来讲唱的，散韵相间，韵文用来唱，散文用来讲，它是一种反复叙事的文学结构。讲唱者以第三人称的叙述方式来演绎故事，有时也会模拟第一人称，这也使这门艺术逐渐带有了戏剧因素。"变文"大体分为佛经故事和非佛经故事两类。讲唱佛经的变文又有严格说经和离开经文而自由叙状之分。严格说经这一类，像《维摩诘经变文》，每段之首，都要先引一小段经文，然后才开始敷演，这可能同"变文"最初就是演经的有关。其实"变文"本身也存在着一个发展的过程，在这一过程中逐渐褪去最初的色彩，它会随着时代、地域的变化有着一个潜移默化的改变。"变文"中的大多数，如《大目乾连冥间救母变文》、《降魔变文》等都没有引用经文。回鹘文《弥勒会见记》同样是出自佛经，但从内容上看已经很直截了当地在讲唱故事，不再直接搬说经文，而是将经文富有色彩的演绎出来，使其故事性逐渐增强。回鹘文《弥勒会见记》从内容形式上来讲，很接近离开经文而自由叙状这一类叙写佛经故事这一部分。这一类变文的代表作就是《八道成道变残卷》、《大目犍连变文》等。这几部变文散韵相间，同回鹘文《弥勒会见记》一样，使用对话式文体，其中以《大目犍连变文》最为明显。这里也就说明了，即使存在对话式文体，也未必就要将其归于戏剧之列，我们更重要的是要看这一文体更适合用何种艺术形式演绎出来。变文虽然也需要讲唱出来，但是内中也没有固定的曲调，这是同回鹘文《弥勒会见记》相类似的，从这

[1] 郑振铎，中国俗文学史[M]，中国文联出版社，2009： 6
[2] 梅维恒（Victor H.Mair），杨继东 陈引驰译 唐代变文[M]，中西书局，2011： 51

两部变文的内容来看，无论故事性还是形式结构，都可以向戏剧转化，而本身就是出自戏剧的回鹘文《弥勒会见记》更是如此。但是从整体结构上来讲，两者又是有区别的，首先回鹘文《弥勒会见记》编译自戏剧，多少会保有一定的戏剧色彩，如在其每一品之前都会注明故事发生的地点，这也是学术界一直摇摆于戏剧和讲唱文学的一个重要因素。其次，回鹘文《弥勒会见记》作为西域民族的文化艺术，在语言以及文化习俗上具有独特性，不可能完全等同于某种说唱文学，从另一个角度来讲，如果把他片面地理解为讲唱文学也是不合理的，因为这都是以自己对这门艺术固定的理解来界定的，对于古代回鹘民族来讲，虽然这部作品来自于梵语戏剧，但是在发展中人们对他进行了改变，使其成为一门有别于戏剧，又不同于讲唱文学的艺术形态。耿世民先生曾认为这部作品“它似为一种看画讲故事并可能带有某种表演的原始戏剧。可能近似于藏戏。”[1]在这里不得不简单说一下藏戏，藏戏学者刘志群曾描述过藏戏：“藏戏演出，一般分为三段，开场祭神歌舞，其后为正戏传奇，最后结尾祝福迎祥。一个大戏，可连场演出一至五天，戏中有一剧情讲解人，通过他的韵白讲解，起到衔接故事和向观众交代情节的作用。”“他讲到哪里，演员就演到哪里，演员扮演的角色，一定要等讲解人以一种固定的念诵调介绍后才能上场表演。”[2]通过这两段话，我们可以知道藏戏的剧情讲解人担当了叙述剧情的任务，扮演剧中人的演员，要随着剧情讲解人的宣叙来以歌舞进行表演，叙述性的朗诵同戏剧表演结合起来，从这里我们可以看出藏戏还是保有讲唱痕迹的。西藏的说唱艺术中有一种被称为“喇嘛嘛呢”的说唱，这种说唱艺术具有浓厚的宗教色彩，他是由一个喇嘛或是尼姑来表演，表演时挂起绘有“神佛本生和传记连环图像的卷轴画，即喇嘛嘛呢唐卡”[3]“表演者用小铁棍指点着唐卡上的图画，用固定的诵经调子随着图画演唱，”[4]在开头、结尾以及语句中，经常有重复诵唱的嘛呢六字真言“唵嘛呢叭咪吽”！喇嘛嘛呢这种说唱艺术影响了藏戏的发展，“藏戏的剧本就是喇嘛嘛呢艺人的说唱故事脚本”。[5]回鹘文《弥勒会见记》应该是一种回鹘民族特有的说唱艺术形式，这种艺术形式和藏戏有着相似之处，从他本身的内容来看，说唱宗教故事，具有相对完整叙事结构，且在每一品开头都表明了场地。因此他可能是存在着表演的，但这种表演是一种图画式的表演，因为《弥勒会见记》本身是一个剧本，是作为戏剧表演来呈现的。而回鹘文《弥勒会见记》是以自身独特的艺术样式来展现，更接近说唱艺术，因此对应他的应该是故事的绘画。如果没有图画的话，那很有可能就是以人来演绎，但是这种表演不是纯粹的戏剧表演，而更多的是图画式表演，以舞蹈动

[1] 耿世民，哈密本回鹘文《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008： 620
[2] 张庚、郭汉成张庚、郭汉成、阿甲等合编，中国大百科全书・戏曲曲艺卷[Z]，中国大百科全书出版社，1983： 567
[3] 刘志群，中国藏戏史[M]，西藏人民出版社，2009： 102
[4] 刘志群，中国藏戏史[M]，西藏人民出版社，2009： 102
[5] 刘志群，中国藏戏史[M]，西藏人民出版社，2009： 103

作并结合说唱着的讲唱，大体在观众脑海中构造出一个合适的场景，用红笔标出每一幕的场景，和可能是作为提示出现的，更多的是讲唱者提示给表演者和观众的。

“变文”其实是一个带有宗教色彩的文化交流中的产物，梅维恒（Victor H.Maïr）先生认为：“它不是单纯印度的或中国的，而是印度文化和中国文化综合的产物。”[1]高昌回鹘王国正是在这两大文化地域之间发展起来的，因此回鹘民族的文化艺术中除了保有本民族的特色同时，又少不了这两大文化所留存下的痕迹，这也就有了回鹘文《弥勒会见记》的独特之处。

第二节 从吐火罗文《弥勒会见记》到回鹘文《弥勒会见记》的变化谈中国戏剧的印度假说

就《弥勒会见记》从吐火罗文本到回鹘文本之间的变化来看，这种变化更多体现在形式上而不是内容上，进一步来讲这种变化就是由一种艺术形态向另一种艺术形态的转变，而这种转变是不自觉的。看似一个简单的翻译工作，但是其中包含着文化艺术的传播与变迁。从现存吐火罗文本残卷来看，它是一部戏剧无疑，大体可以归于梵语戏剧的范畴，而回鹘文本缺少的正是作为戏剧的标志性的地方，如文本题目中没有了“Nātaka”一词，一些舞台术语没有了，吐火罗文本中的曲调也被省去。不同的是回鹘文本中在每一品前加入了故事发生地点的提示，可能正是这种变化，才改变了这部作品的艺术形态。其实《弥勒会见记》作为一部宗教作品，其创作的首要目的是为了传播宗教思想，并非是传播艺术，他所展现出事艺术成就，在当时只是宗教传播的附带品，因此其发生的改变多是无意识的。但往往这种无意识，才成为了艺术传播重要推力，《弥勒会见记》这部作品很可能处于这样的地位上。

《弥勒会见记》分为印度文本、吐火罗文本和回鹘文本，由于印度文本至今没有出土，因此最早的成书时间并不能确定。而对于吐火罗文本和回鹘文本的成书年代，学界也没有一个统一的认定，季羡林先生认为吐火罗文本大约成书于公元六至八世纪的隋唐时期，对于回鹘文本，根据敬章的记载来看，不少学者认为成书于公元七百六十七年。不过根据时间来看，《弥勒会见记》的出现同唐代变文的出现倒是有一些不谋而合之处。对于突然出现的唐代变文，其源头也是学界争论的焦点，也许《弥勒会见记》的出现为确认唐代变文的源头，提供了一些蛛丝马迹。

前一节曾提到变文，甚至《弥勒会见记》的回鹘文本也与变文有着相通之处。这里首先要谈一下变文的印度假说，对于唐代变文的突然出现，目前印度起源的

[1] 梅维恒（Victor H.Mair）著，杨继东 陈引驰译 唐代变文[M]，中西书局，2011： 80-81

假说是存在一定的说服力的。虽然现在没有足够文献和考古学来佐证这一假说，但是就目前中印文化艺术成就来看，印度影响是隐性存在的，这足以引发我们的思考。

其实所谓的变文的“印度假说”是一个“在时空上追考中国绘画复述传统尝试的必然结果。”[1]这个中国绘画复述传统就是指唐代绘画复述文学形式的代表，即转变；宋元时期的绘画故事讲述；以及从明代到二十世纪中叶的“宝卷”等等。转变作为唐代变文的前驱，在唐以前的中国并没有明确证据表明与其相关的文学艺术形式的出现，而中亚地区（包括新疆维吾尔族自治区）有关文献材料却与之有相关联之处，如新疆拜城克孜尔的壁画中就出现了有关绘图复述的图像描绘。而回鹘文《弥勒会见记》的出现也为研究这一“印度假说”提供了重要的文献资料。《弥勒会见记》这部作品来自印度，而后又流传于中亚地区，到了回鹘民族地区其原有的戏剧形式在新的文本中消失，代之以类似讲唱式的艺术形式，就目前情况看来，回鹘文本中的这种讲唱很可能与绘画或表演同时进行，这种形式也许就是口头演述转变的前驱。

中亚的很多文化艺术都同印度有着千丝万缕的联系，使我们不得不将文化追溯推上印度轨迹。在印度早期，绘画吟诵者非常普遍，甚至成为了间谍乐于采用的伪装身份。这些绘图讲故事活跃于次大陆的各地，他们通常是文盲，他们用各种口头或绘画的固定技法来叙述故事，叙述故事所使用的底本由出版商或抄手来完成的，这同《弥勒会见记》很像，回鹘文《弥勒会见记》就是由人抄写而成的，并且出现了抄写人的名字。梅维恒（Victor H. Mair）先生认为，考察印度绘画故事讲述传统是否向外传播，是检验变文“印度假说”一种重要方法。他发现在印度尼西亚，“几乎所有戏剧表演的形式都可称为 Wayang。”“它几乎与全部得自历史和考古学记载的‘变’的情形类似。事实上，Wayang bèbèr 在规模、形式、图景布局上都与唯一存世的变文图卷非常相像。绝大多数权威学者都认为 bèbèr 是 Wayang 中最早的形式，大约时当中国的唐代。”[2]有记载显世明初两位到印度尼西亚的旅行者观看过 Wayang bèbèr，认为其很像“平话”。此外，印度绘画讲故事传统也曾西传，伊朗的绘画故事讲说者通常在表演前加一“印度 rāga(rā ki-hindī)”，欧洲一些国家中的绘图讲故事传统也留下了印度痕迹。其实，唐代变文无论从名称、内容还是结构形式上都显示了印度影响的痕迹，但变文是用汉文写成的，这也掩盖了文体的来源，而回鹘文《弥勒会见记》的出现，为这种艺术形式的东传提供了一些思路，这部作品可能从一开始就是回鹘民族，依照着印度的绘图讲故事改编过来的，其中加入了一些表演成分也未可知。我们可以这样思考，此时的汉族还没有自己真正意义上的戏剧，这种讲唱文学艺术得到了最初的认可，而同时回鹘文《弥勒会见记》这一又像戏剧又像讲唱文学的艺术形式被

---

[1] 梅维恒（Victor H.Mair）著，杨继东 陈引驰译 唐代变文[M]，中西书局，2011： 121
[2] 梅维恒（Victor H.Mair）著，杨继东 陈引驰译 唐代变文[M]，中西书局，2011： 123

介绍进来，其保有的梵语戏剧痕迹也一并被带到了中土，在新的文化环境下生根发芽了。

唐代变文具有散韵相间、唱白相融的文学结构，不管它是否直接或间接源自印度，不能否认的是，它的出现确实影响了唐代以后的说唱文学，如诸宫调等，被这些说唱艺术继承并发展，而且对戏曲形成以散与韵、唱与念相间表演故事的格局产生了深刻影响。董解元的《西厢记》诸宫调同王实甫的元杂剧《西厢记》就是很好的例证。如果唐代变文的印度假说成立的话，那么无论是印度的梵剧还是印度的绘图讲故事，都会随着变文及受变文影响的说唱艺术，带入中原文化中，并且参与到中国戏剧的形成与发展中来。

据记载《弥勒会见记》有印度文、吐火罗文、回鹘文三种文本，三者是相承的关系。印度文本目前还没有出土，因此他的具体内容情况还不得而知。但是从吐火罗文本残卷的内容来看，两个文本之间的差别应不会太大。从这三个文本的传承来看，这也许是梵语戏剧向中国传播的一种特殊的方式。从地缘上来考虑，回鹘、焉耆、龟兹以及出土唐代变文的敦煌都处在丝绸之路的要道，扼守着中西交通的要路，这些地区无论经济还是文化上都不是封闭的，相反是相当开放的，宗教、文化、艺术随商品相互交汇，并得到传播。《弥勒会见记》能够在回鹘人的土地上流行，必然会影响到周边地区，既然印度的戏剧可以到达这里，那为什么不能走地更远呢？语言文字是文化传播的一大障碍，翻译者同时也成为了文化的传播者，这里有自觉的，也有不自觉的，但是无不烙上了本民族的印记。因此一种文化形式的形式在传播过程中不断变化，所谓入乡随俗，从吐火罗文《弥勒会见记》到回鹘文《弥勒会见记》就是一个由戏剧到类似于说唱艺术的新形式，回鹘文本《弥勒会见记》蜕去原有的戏剧外壳，换上了带有民族色彩的外衣，但是内里仍保有原来艺术的痕迹，这一点是抹不掉的。其实中国的地方戏，也是这样一个发展思路，这些地方戏可能各有特点，不尽相同，但是它们的艺术形式都有共同的指向，那就是散韵相间、唱白相融的艺术形式。可以看出，当一种民族文化艺术向外传播的时候，经过不断的变化，可能会成为其他民族特有的艺术，而这种艺术在不断地发展演变中越来越自我，最终可能掩盖住其原始的艺术样态。回鹘文《弥勒会见记》形成的不同于梵语戏剧艺术形式，可以有多种表演形式：一、绘画吟诵；二、有演员随着讲唱者的讲述进行简单的表演；三、傀儡或是影戏性质的表演。这三种表演形式除了第二种外其余都出现在汉族的艺术中。绘画吟诵不必说，傀儡和影戏到现在都是流行的。关于中国戏剧起源的一种说法就是孙楷第先生的傀儡说。这些独特的西域艺术形式传至中原，必然引起汉族人的兴趣。许地山先生认为“中国诗歌，自汉魏以后就大变迁，其最重要的原因便是乐器的改变。”[1]从《册府元龟》中可以看出，在六朝时期，西域诸国的乐舞乐

[1] 李肖冰 黄天骥等编，许地山著，梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴 中国戏剧起源[C]，知识出版社，1990：95

器就被带到中国来，甚至有外国人来教授，“当时的龟兹、康国等所用的乐多半是从伊朗或印度传来底。恐怕其中宗教（多数是佛教）底歌曲占最多数。其余的如所谓的搬演‘杂戏’者也随着进来。”[1]既然这些艺术形式都可以介绍进来，何况于曾在印度风靡一时的梵语戏剧呢，之所以没有直接的证据，很可能戏剧的传播经历了一个逐渐被消化吸收的过程。也许《弥勒会见记》的传播发展过程就是梵语戏剧东传过程的代表。其实种种这些说法只能是一种猜测，还有待于文献的研究以及考古的新发现，印度假说所要表达的只是这样一种认识：南亚次大陆的文化输入对于中国戏剧的产生与发展具有部分的或许是根本性的作用。

[1] 李肖冰 黄天骥等编，许地山著，梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴 中国戏剧起源[C]，知识出版社，1990：96

参考文献

一、专著、论文集

辩机撰，大唐西域记 卷四[M]，大正新修大藏经 五一册 唐·玄类译，89Ic
梁·慧皎撰，高僧传 卷二[M]，大正新修大藏经 五十册： 399a
余秋雨，戏剧审美心理学[M]，四川人民出版社，1985
李肖冰 黄天骥等编，许地山著，梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴 中国戏剧起源[C]，知识出版社，1990
季羡林，商人与佛教[G] //季羡林学术著作自选集，北京师范大学出版社，1991
曲六乙、李肖冰. 西域戏剧与戏剧的发生[M]， 新疆人民出版社，1992.
多鲁坤·阚白尔. “弥勒会见记”成书年代新考及剧本形式新探[M]，新疆人民出版社，1992
马克思 恩格斯 列宁 斯大林著，翻译局译，马克思恩格斯选集[M]，人民出版社，1995
亚里士多德著，陈中梅译注，诗学[M]，商务印书馆，1996
黄宝生，印度古典诗学[M]，北京大学出版社，1999
张星烺. 中西交通史资料汇编[M]，中华书局，2003.
王惠民，弥勒信仰起源的史学考察[C]，炳灵寺石窟学术研讨会论文集，2003
羽田亨，西域文明史概论(外一种) [M]，耿世民,译，中华书局，2005
张庚，郭汉成，中国戏曲通史（上）[M]，中国戏剧出版社，2007
耿世民，回鹘文哈密本《弥勒会见记》研究[M]，中央民族大学出版社，2008
黄宝生. 梵语诗学论著汇编[M]，昆仑出版社，2008.
郑振铎，中国俗文学史[M]，中国文联出版社，2009
季羡林，季羡林全集 第十一卷 吐火罗文《弥勒会见记》译释，2009
刘志群，中国藏戏史[M]，西藏人民出版社，2009
王国维，王国维论剧[M]，中国戏剧出版社，2010
张庚 郭汉成，中国戏曲通论[M]，中国戏剧出版社，2010
梅维恒（Victor H.Mair)，杨继东 陈引驰译 唐代变文[M]，中西书局，2011
张庚、郭汉成、阿甲等合编，中国大百科全书·戏曲曲艺卷[Z]，中国大百科全书出版社，1983

二、期刊、报纸文章

葛玛丽（Annemarie von Gabain）著，耿世民译，高昌回鹘王国 850——1250[M]，新疆大学学报[N]，1980 年第 2 期
韩翔，焉耆国都、焉耆都督府治所与焉耆镇城[J]，《文物》1982 年第 4 期
季羡林，谈新疆博物馆藏吐火罗文 A“弥勒会见记剧本”[J]，文物，1983

斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阚白尔. 回鹘文大型佛教剧本“弥勒会见记”[J]，新疆艺术，1985
伊斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阚白尔、阿不都克由木·霍加. 回鹘文弥勒会见记[J]，新疆人民出版社，1987

季羡林，吐火罗文 A（焉耆文）《弥勒会见记剧本》与中国戏剧发展之关系[J]，社会科学战线，1990
季羡林. 吐火罗文和回鹘文本《弥勒会见记》性质浅议[N]，北京大学学报，1991
季羡林，吐火罗文《弥勒会见记剧本》译文——对新疆博物馆本（编号 76YQ1.16 和 1.15）两叶的转写、翻译和注释[J]，语言与翻译，1992
廖奔，从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析[J]，文学遗产，1995
廖奔，西域戏剧文化东向探迹[J]，西域研究，1995
沈尧，《弥勒会见记》形态余论[J]，中国戏剧，1995
季羡林，弥勒信仰在新疆的传布[J]，文史哲，2001
普慧，略论弥勒、弥陀净土信仰之兴起[J]，中国文化研究，2006
李瑞哲，古代丝绸之路商队的活动特点分析[N]，兰州大学学报，2009

在校期间发表的论文、科研成果、获奖情况

一、获奖

2013年12月获中国艺术研究院院级优秀奖学金

二、发表的论文

《和而不同的清朗典雅》，中国文化报 2012年7月3日

《铿锵涵韵，声声掷地--------评晋剧〈大红灯笼〉》，剑南文学，四川，2013

《浅谈东西方戏剧起源的共通点》，戏剧之家，湖北，2013

《对亚氏〈诗学〉六到九章的解读》，北方文学，黑龙江，2013

致谢

第一次真正接触戏剧是在 2008 年，那一年我来北京参加了大学生戏剧节，在准备话剧的几个月里不能说真正了解了戏剧，但是却和这门艺术结下了不解之缘。戏剧所蕴含的艺术修养、文学旨趣以及思辨性的哲理深深地吸引了我。对戏剧的向往与敬畏，一点点拉近着我和它之间的距离。戏剧不同于其他的文学形式，它是一门活的文学，而作为一个汉语言文学专业的学生来说，戏剧为我带来了更多的活力。一个很偶然的机会，我认识了吴海肖师兄，他那个时候正在投考研究院戏剧戏曲学的硕士，他向我介绍了范福源老师，范老师成为了我戏剧学最初的启蒙老师，他将我引领到了一个不同于话剧的艺术领域，那就是中国戏曲，还记得我第一次在剧场看到的戏曲就是评剧《家有九凤》，优美的唱腔、紧凑的情节，真切的表演再一次感染了我，随后在学习中，逐渐认识了中国戏曲这门艺术，并对它产生了浓厚的兴趣。后来我考入了中国艺术研究院的戏剧戏曲学系，跟随毛小雨老师学习东方戏剧。

在大多时候我们无法跟随时间的节奏，三年时光看似漫长，其实如水如梭。在戏剧戏曲系这三年里，从我的导师毛小雨先生那里学到了很多，他让我得以在戏剧学的道路上走的更远，在老师的引领下，我认识到了梵语戏剧独特的艺术魅力，了解了中国戏曲与梵语戏剧的渊源关系，共同思考了中国戏曲的发展状况，同时我也从老师那里学到了处世的哲学和为人的道理。《弥勒会见记》一直是毛小雨老师研究的重点，他也曾对这部作品的英文版本进行过翻译研究工作，这次论文以这部作品作为研究对象，还是有不小压力的，因为首先《弥勒会见记》这部出土文献，本身并不完整，有关《弥勒会见记》的文献也十分有限，而且涉及到了很多语言上的问题，尤其是吐火罗文《弥勒会见记》这个文本，没有相对完整的汉译本，目前相对完整的只有季羡林先生的英译本，因此我的首要任务就是在正式做论文之前要将季羡林先生的英译本翻译成中文，这也给我带来了一些困难，但是在毛小雨老师的鼓励以及师姐王彤、冯冬的帮助下最终还是完成了翻译工作，这也为后来的论文写作，起了一个很好的开头。随后，在不断与导师的沟通中，这篇论文逐渐成形了。这篇论文从着手准备到最终完成，经历了大概一年的时间，在这一年中，有辛苦也有欢乐，论文带给我压力的同时，也让我的内心能够趋于平静，让我能够思考一些新的东西，并且成为我人生中一次难忘的经历。这是我的选择，也是我的希望。

研究生阶段成为了我人生中的有一个新的开始，三年过去了，褪去了我最后的稚气，让我能够思考更多，认识更多。面对即将分别的老师、同学、朋友们，感谢似乎成了最无声的告别。感谢我的导师毛小雨先生的谆谆教诲，感谢启蒙老师范福源先生对我的悉心指导，感谢同门师兄吴海肖，师姐王彤、冯冬对我的帮助。研究生阶段的班是我二十年求学生涯中最小的班，虽然只有六个人，但是却留给了我一生难忘的记忆，感谢同学之间的相互理解与帮助，感谢同学们之间的友谊。特别感谢班长叶凡，三年来兢兢业业的工作，使我们能够及时得到信息以及学习资料，感谢刘颖在担任戏秘时对大家的照顾与帮助，在此向班里所有的同学致以深深的谢意。最后，特别要感谢我的父母对我的支持，他们将所有的爱灌注在我身上，这成为我不断前行的力量源泉。

一个阶段的结束，意味着一个新的开始，还有很多未竟的事业需要我们去完成，戏剧不会从我身边消失，它将伴随着我不断前行。